



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES  
TRABAJO DE GRADO

**EL FUNERAL TORRIVILLA: el análisis como punto de partida.**

Montaje una obra de microteatro de creación propia partiendo del análisis de tres películas de Wes Anderson

PERICH KRISTOFIC, Rebecca M.

TUTOR:

O'CALLAGHAN CAÑIZARES, Ana

Caracas, 4 de septiembre de 2014

# Formato G:

## *Planilla de evaluación*

Fecha: \_\_\_\_\_

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

---

---

---

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

**Calificación Final:** En números \_\_\_\_\_ En letras: \_\_\_\_\_

Observaciones \_\_\_\_\_

---

---

---

---

Nombre:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

---

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

*A mi madre, mi hermana,  
mi familia y todas mis familias adoptivas.*

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por ser mi pilar de apoyo.

A mi hermana, por aventurarse a descubrir a Wes Anderson junto a mí.

A las familias Alfonzo y Lisson: por permitirme ser una más de su familia.

A María Elvira Lisson, por acompañarme y compartir conmigo sus videos de Will Smith.

A Fabiana Alfonzo, por ser Sancho, siempre.

A Jesús Torrivilla, por prestarme su apellido para la ficción.

A Jose Ostos, por prestarme su poesía.

A Elisa Martínez, por confiar en mí desde el primer momento.

A Gabriela Méndez, gracias por estar. Siempre.

A Jorge Patiño, por ser mi compañero de aventuras.

A Marcel Serrano, mi compañero virtual de tesis, por ser mi aliado, mi Will #YesWeCould.

A Ana O’Callaghan, por estar siempre junto a mí a pesar de las distancias #InternationalTutoring; por creer en mí, por tanto y desde hace tanto: gracias.

A Teatro UCAB, por ser mi hogar.

A mi talentosísimo elenco que tanto admiro: Gabo Agüero, Fer Azpúrua, Javier Figuera, Vera Linares y Haydée Faverola. A Andres Feo, Ivan Feo, Alejandra Vivas, Patricia Pérez Muskus, Elvira Blanco, Patricia Anuel, Pablo Duarte, Lorenzo Martínez, Luis Machin, Alejandra Paredes, Julio Alfonzo, Leonardo van Schermbeek, Iker Blanco, Daniella Alcantara, Raquel Cartaya, Nicolás Barreto, el elenco de “Teresita, todo va a estar bien”, Eduardo Burger, las 4x4 (Diana Díaz, Maria Alesia Machado, Carla Müller, Maria Gabriela Díaz), Nastasha Contreras, Rebeca Hernández, Giovanny García, Robert Chacón, Cristian Bernal, Stephanie Santi, Gabriela Medina, Magdy Ilija, Stefania Nazarenko, Urban Cuplé, Teatro UCAB. Gracias a todos los que, directa o indirectamente, me ayudaron a perseguir este tiburón jaguar.

*“Estoy vivo, y mi alma inútilmente se perfecciona”.*

*Juan José Arreola, La Migala*

*Para mí, para todos*

“(…) So to attempt to change the pattern let me expose the wound.  
I now step into this area blindly, I do not know what the wound is.  
I do know that it is old.  
I do know that there is a hole in my being.  
I do know that it is tender.  
I do believe it is unknowable.  
or at least, inarticulable.  
I do believe you have a wound too  
that it both specific to you and common to everyone.  
I do believe it is the thing about you that must be hidden and protected.  
It is the thing that won't be interesting to others if revealed.  
It is the thing that makes you weak and pathetic.  
It is the thing that truly, truly, truly makes loving you impossible.  
It is your secret even from yourself.  
But it's the thing that wants to live.  
It is the thing from which your art, your painting, your dance, your composition, your  
philosophical treatise, your screenplay, is born.”

Charlie Kaufman

BAFTA's 2011 Screenwriters' Lecture Series

30th of September 2011

# ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS .....	iv
ÍNDICE GENERAL .....	vi
INTRODUCCIÓN .....	x
MARCO TEÓRICO.....	1
Capítulo I: Wes Anderson.....	1
1. Wes Anderson, el filósofo.....	1
2. Wes Anderson, el coleccionista .....	3
2.1 Una colección de influencias .....	3
2.1.1 La Nueva Ola .....	4
2.1.2 Peanuts .....	5
2.1.3 Orson Welles.....	6
2.1.4 Literatura.....	7
3. Wes Anderson, el sincero .....	9
Capítulo II: El teatro .....	11
1. Del género al texto dramático .....	11
2. El texto dramático .....	12
2.1 Personaje .....	12
2.2 Conflicto .....	13
3. Del teatro al cine .....	14
4. Teatro breve .....	15
4.1 Breve contexto histórico .....	16
MARCO METODOLÓGICO.....	19
Capítulo I. El problema.....	19
1. Planteamiento del problema.....	19
2. Objetivos .....	20
2.1 Objetivo General .....	20
2.2 Objetivos Específicos.....	20
3. Justificación .....	20
4. Alcance y delimitación .....	21
Capítulo II. Construcción de texto teatral .....	22

1. Explicación del instrumento para la construcción del texto teatral .....	22
2.1 THE ROYAL TENENBAUMS .....	23
2.1.1 Contexto de producción .....	23
2.1.2 Ficha técnico-artística .....	24
2.1.3 Sinopsis Argumental y Segmentación .....	24
2.1.4 Elementos formales del texto fílmico .....	27
2.1.4.1 Código visual .....	28
2.1.4.2 Código sonoro .....	30
2.1.4.3 Código sintáctico .....	31
2.1.5 Elementos formales del relato.....	31
2.1.5.1 Enunciación y punto de vista .....	31
2.1.5.2 Tiempo cinematográfico .....	32
2.1.5.3 Existentes: personajes y escenarios .....	32
2.1.6 Temática.....	41
2.2 THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU .....	43
2.2.1 Contexto de producción .....	43
2.2.2 Ficha técnico-artística .....	43
2.2.3 Sinopsis Argumental y Segmentación .....	44
2.2.4 Elementos formales del texto fílmico .....	48
2.2.4.1 Código visual .....	49
2.2.4.2 Código sonoro .....	53
2.2.4.3 Código sintáctico .....	54
2.2.5 Elementos formales del relato.....	55
2.2.5.1 Enunciación y punto de vista .....	55
2.2.5.2 Tiempo cinematográfico .....	55
2.2.5.3 Existentes, personajes y escenarios.....	56
2.2.6 Temática.....	63
2.3 THE DARJEELING LIMITED .....	64
2.3.1 Contexto de producción .....	64
2.3.2 Ficha técnico-artística .....	65
2.3.3 Sinopsis Argumental y Segmentación .....	65

2.3.4 Elementos formales del texto fílmico .....	71
2.3.4.1 Código visual .....	71
2.3.4.2 Código sonoro.....	75
2.3.4.3 Código sintáctico .....	76
2.3.5 Elementos formales del relato.....	77
2.3.5.1 Enunciación y punto de vista .....	77
2.3.5.2 Tiempo cinematográfico .....	77
2.3.5.3 Existentes, personajes y escenarios.....	77
a. Francis Whitman: .....	78
b. Peter Whitman .....	79
c. Jack Whitman: .....	80
d. Rita.....	82
e. Patricia.....	82
2.3.6 Temática.....	84
2.4 Conclusiones del análisis fílmico.....	86
2.4.1 Desde los elementos formales del texto fílmico: .....	86
2.4.2 Desde los elementos formales del relato:.....	87
2.4.3. Desde la temática: .....	89
Capítulo III. El Funeral Torrivilla.....	90
1. Del cine a las tablas.....	90
1.1 Desde los elementos formales del texto fílmico: .....	90
1.2 Desde los elementos formales del relato:.....	91
1.3 Desde la temática: .....	92
2. Sinopsis Argumental .....	92
3. Descripción de los personajes.....	105
a. Guillermo Torrivilla .....	105
b. Manuel Torrivilla .....	106
c. Enrique Torrivilla.....	106
d. La Señorita .....	107
e. La Mamá .....	108
4. Puesta en escena.....	108

4.1 Vestuario y maquillaje .....	108
4.2 Espacio escénico .....	109
4.3 Musicalización .....	112
5. Plan de producción.....	112
6. Dirección Actoral.....	114
7. Ficha artística .....	114
8. Ficha Técnica .....	115
9. Presupuesto .....	116
10. Análisis de costos.....	121
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	127
LISTA DE REFERENCIAS .....	130

## INTRODUCCIÓN

“Yo sólo quiero hacer películas que sean personales pero interesantes para la audiencia”, dice Wes Anderson. Director y guionista estadounidense, Anderson es mejor conocido por sus películas *The Royal Tenenbaums* (2001) y *Moonrise Kingdom* (2012).

Con tan sólo 45 años de edad y ocho largometrajes dirigidos, su trabajo se ha posicionado como cine de autor. El director es reconocido como un narrador visual que se separa de sus contemporáneos por su estilo. Su trabajo ha sido comentado por varios críticos desde el punto de vista del estilo pero Anderson, trae más que estética a la mesa: “Siento que me critican por el estilo sobre la sustancia y cómo esos detalles interfieren en la vía del personaje. Pero cada decisión que tomo es cómo sacar esos personajes adelante”.

El director Martin Scorsese reconoció de inmediato su sensibilidad y destacó su habilidad para representar “interacciones humanas”, comparando su trabajo con el cineasta de la Nueva Ola Francesa, Jean Renoir. Otros críticos que han percibido su poderoso uso de la imagen, sus memorables personajes nostálgicos y la sensibilidad en sus historias, lo han comparado con trabajos de Francois Truffaut y Jean- Luc Godard, así como lo han llamado “el próximo Scorsese”.

En sus películas de Anderson, se puede observar una búsqueda, una línea de exploración personal a través de su arte, que se manifiesta en la recurrencia de temas como la muerte, la familia, la pérdida, el suicidio y la ilusión de control, manejados entre la comedia y el drama. El mismo director ha dicho “quisiera intentar no repetirme pero parece que es algo que continuamente hago”. Pero es precisamente esa exploración personal lo que hace a su filmografía única.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo de investigación pretende aproximarse a la obra y el estilo planteados por Anderson. Para ello, se han seleccionado tres películas que son cronológicamente consecutivas en su filmografía y presentan temáticas similares: *The*

*Royal Tenenbaums, The Life Aquatic with Steve Zissou* y *The Darjeeling Limited*. Estas tres historias se estudiarán a la luz del análisis del film propuesto por José Luis Sánchez Noriega, un modelo inductivo integral que permite hacer un recorrido de las películas desde la recolección de datos hasta la interpretación de las piezas.

El análisis permitirá develar el patrón que existe dentro de la línea de exploración personal de Wes Anderson. De estos resultados, y siguiendo, el estilo y forma de Anderson, se tomarán aquellos elementos que sean posibles mantener en el formato escénico y se procederá a crear un texto de microteatro de creación propia.

La selección del teatro como plataforma, recae en el manejo de los códigos teatrales por parte de la autora, la disposición del teatro como medio audiovisual para comunicar un discurso, y finalmente, la posibilidad del encuentro con el otro en el aquí y el ahora. El formato de microteatro permite explorar la dramaturgia en corto período de tiempo, desarrollar un conflicto en su estado más crudo, y brinda la posibilidad de un trabajo actoral rico basado en todo aquello que no se dice en tan pocas palabras.

Finalmente, y como resultado de este trabajo de investigación, se realizará la puesta en escena de la pieza de creación propia, pues éste es el fin último del texto dramático.

# MARCO TEÓRICO

## Capítulo I: Wes Anderson

### 1. Wes Anderson, el filósofo

*“Para que la filosofía no responda simplemente a una pedantería, o a un esnobismo,  
yo creo que ha de nacer de las catástrofes personales”*

*Fernando Savater*

El primero de mayo de 1969 nació Wesley “Wes” Wales Anderson en Houston, Texas, en el seno de una familia de clase media alta. Sus padres, Merver Anderson, dueño de una compañía de publicidad y relaciones públicas, y Texas Anne Burroughs, desenvuelta en arqueología y bienes raíces, se divorciaron cuando tenía ocho años de edad. Anderson (2013) describe el divorcio de sus padres como “el evento más crucial en mi crecimiento y el de mis hermanos” (A & E Networks. ¶ 2) [Traducción libre del autor] [Página web].

Estudió en la prestigiosa escuela St. John’s School en Houston, reconocida por sus altos estándares académicos: “a quien mucho se le da, se le pedirá mucho”, es la filosofía de la escuela. Anderson se dio a conocer en su colegio por crear producciones teatrales complejas y de larga duración que consistían en adaptaciones de películas o series televisivas.

A finales de los años ochenta, inició sus estudios en filosofía en la Universidad de Texas, Austin. Anderson (2012) explica que escogió esa carrera porque “sonaba a algo en lo que debería estar interesado”, aunque, en realidad, no sabía de qué trataba y habría de terminar enfocado en otra área: “Durante esos años realmente invertí mi tiempo escribiendo cuentos cortos. Había todo tipo de cursos interesantes, pero lo que realmente quería era hacer historias” (Babb, F. ¶ 6) [Traducción libre del autor] [Página web].

Tomó una clase de dramaturgia a la que asistía el también tímido Owen Wilson, hoy en día, actor y guionista mejor conocido por *The Royal Tenenbaums* y *Wedding Crashers* (2005). Junto a él inició su primer cortometraje, *Bottle Rocket*, filmado en blanco y negro. El corto de 12 minutos se presentó en el Sundance Film Festival del año 1993. Allí encontraron colaboradores que otorgaron fondos para convertir *Bottle Rocket* en largometraje, que finalmente fue distribuida por Columbia Pictures (Hill, 2008, p.88). La versión final del largometraje no tuvo éxito comercial, sin embargo, el director Martin Scorsese (2000) reconoció de inmediato su trabajo: “Wes Anderson, tiene una clase muy especial de talento: Sabe cómo transmitir alegrías simples y las interacciones entre la gente tan bien y con tal riqueza. Este tipo de sensibilidad es poco frecuente en las películas” (¶ 3) [Traducción libre del autor] [Página web].

Su segundo largometraje, *Rushmore* (1998), lo escribió nuevamente junto a Wilson. La película contó para el presupuesto con el aporte de 10 millones de dólares de la mano de Joe Roth, el presidente de Walt Disney Studios para la fecha. *Rushmore* recaudó solamente 17 millones de dólares, pero captó la atención de los críticos por su estilo excéntrico. El aclamado crítico de cine estadounidense, Roger Ebert (1999) afirmó en su reseña: “Anderson y Wilson son unos buenos cineastas y poco convencionales” (¶ 7) [Traducción libre del autor] [Página web].

No fue sino con *The Royal Tenenbaums* (2001), su tercer largometraje, que Anderson logró posicionarse dentro del cine comercial. La película contó con un elenco de actores de alto renombre y recaudó alrededor de 52 millones de dólares, más del doble de su presupuesto, según el portal web IMDB.

Tras asentar su estilo cinematográfico y posicionarse como *auteur*, Anderson ha dirigido spots publicitarios para marcas reconocidas como Hyundai, Sony, IKEA, American Express y Prada. Sin embargo, asegura que es sólo un pasatiempo: “A veces es divertido hacer un comercial. Pero no considero que tenga ninguna relación con mi trabajo personal” (Tobias, S. ¶ 20) (Traducción libre del autor) [Página web.]

## 2. Wes Anderson, el coleccionista

El director de cine Andrey Tarkovsky planteaba el trabajo del director de cine como el de un coleccionista: “Sus exposiciones son sus cuadros, que constituyen la vida, grabada de una vez por todos los tiempos en una infinidad de detalles muy apreciados, pedazos, fragmentos” (1987, p.140). En esto concuerda el crítico y periodista Matt Zoller (2013) quien en una entrevista para la cadena de libros americana Strand Book Store sobre su libro, *The Wes Anderson Collection*, describió a Anderson de la siguiente manera:

Tiene mente de coleccionista (...) Tienes la sensación de todas estas décadas distintas: él ama las películas americanas de los años setenta, ama esa especie de cine artístico europeo de los sesenta, ama las películas viejas - los clásicos de Hollywood, le encanta el cine francés e italiano de los años cuarenta. Y además tiene una fuerte influencia literaria, influencia musical, y eso es una de las cosas que creo que lo eleva por encima de muchos de sus contemporáneos, que no está atraído exclusivamente por el medio visual (Strand Book Store) (2013, 15 Oct. Min. 6.18) *Matt Zoller Seitz, Lisa Rosman & Richard Brody discuss Wes Anderson* [video para Web] Nueva York: Youtube [Traducción libre del autor].

La influencia literaria, musical y cinematográfica que contextualizan la vida de los personajes en la filmografía de Anderson, así como el detalle en el tono actoral y los diálogos, ha merecido que lo asocien con la Nueva Ola Francesa: “es un rasgo fuerte que comparte con la *nouvelle vague* de sus progenitores [referencia a Jean Luc Godard y Francois Truffaut], especialmente Truffaut, cuyo gran amor por la literatura se ve plasmado en sus películas” (Hill, 2008, p.85) [Traducción libre del autor]. Matt Zoller (2013) asegura que, además de La Nueva Ola, las obras de Orson Welles y la serie animada *Peanuts*, mejor conocida como Charlie Brown, son las otras dos influencias principales en filmografía de Anderson (p.26).

### 2.1 Una colección de influencias

### 2.1.1 La Nueva Ola

La Nueva Ola Francesa o *nouvelle vague* fue un movimiento cinematográfico francés de la década de los 50, liderado por críticos, literatos y cinéfilos que escribían para la revista de cine *Cahiers du cinéma*, entre ellos los mencionados anteriormente Godard y Truffaut. Este movimiento tenía como objetivo capturar la realidad tal y como era aunque se vieran en la obligación de romper la ilusión y la magia del cine, una búsqueda que no es nueva según señala Derek Hill (2008, p.86).

Los cineastas de la Nueva Ola se rebelaron contra la narrativa tradicional empleando saltos y cortes rápidos en el montaje, el uso de intertítulos, planos secuencia y guiones con poco diálogo. Estos elementos se pueden apreciar, en mayor o menor medida, en la filmografía de Anderson, siendo los planos secuencia uno de sus sellos por excelencia. Como ejemplo, en su película *The Life Aquatic with Steve Zissou*, el barco se presenta en un plano secuencia realizado con grúa, un guiño a la fábrica de salchichas en *Tout va bien* de Jean-Luc Godard.

Otro de los grandes aportes de este movimiento fue la introducción de dos conceptos que están íntimamente relacionados: *auteur* y *mise en scene*. El primero se refiere al cine de autor, donde el director es “la voz dominante de su creación y que un cineasta astuto puede extraer un significado viendo la filmografía de un director como un cuerpo completo” (Hill, 2008, p.15) [Traducción libre del autor]. El segundo, se refiere al estilo visual de la película que es “tarea del director” (Dreyer citado en Monteverde, 1999, p. 15.)

Un *auteur* expone sus experiencias e influencias para armar una narrativa visual que funcione como un discurso, tal como Anderson indaga sobre los mismos temas una y otra vez con un *mise en scene* que lo ha diferenciado de sus contemporáneos. Ambos conceptos nos introducen al cine como una expresión artística y, por ende, estética:

La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo ‘bello’ y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes (Aumont et Marie, 1990. p. 15)

Monteverde define el cine según los criterios de la Nueva Ola como “un medio discursivo, como un espacio narrativo y formal de expresión de un yo” y Anderson lo aprovecha como plataforma para esa búsqueda personal sobre la muerte, el abandono, la familia, y la ilusión del control sobre las cosas (Monteverde, 1999, p.15).

### **2.1.2 Peanuts**

*Peanuts* es una tira cómica creada en los años 50 por Charles M. Schulz para prensa. Se convirtió en una de las tiras más populares del siglo XX en Estados Unidos y tuvo un gran impacto global. En la década de los 60 se realizaron especiales de los personajes para programas animados en televisión, luego películas animadas y finalmente en 1983 tuvo una serie animada llamada “El show de Charlie Brown y Snoopy”.

El escritor David Michaelis, autor de el libro biográfico “Schulz and Peanuts”, describió al creador de la tira cómica como un hombre melancólico: “Sus miedos y ansiedades le trajeron Lucy y a los personajes de ‘Peanuts’” (Cohen, 2007, ¶10). Aunque originalmente no había un protagonista, Charlie Brown, un niño persistente – o terco, depende de cómo se mire- que nunca gana un juego de béisbol ni logra volar un papagayo pero a pesar de todo lo sigue intentando, y Snoopy, el perro beagle de Charlie con características humanas que también juega en el equipo de béisbol, se convirtieron en los personajes principales de la caricatura. El mismo Anderson, que se declara un fanático de la tira cómica y señala que tiene todas las colecciones, dice sobre el personaje de Charlie:

Hay algo maravilloso en lo que creó Charles Schulz, la mirada de estos personajes, y su espíritu, y este personaje principal –y nadie sabe exactamente qué

edad tienen, pero el protagonista está deprimido, y esa es en realidad su característica principal que lo define (Zoller, 2013, p.98)

Las películas de Anderson recuerdan a la tira cómica y a la serie animada de Charlie Brown y Snoopy por sus colores brillantes, su dirección de arte de la época de los sesenta y sus personajes impasibles de voz suave. Esto se ve con mayor claridad en *The Royal Tenenbaums* donde hay guiños tan directos como que Buckley, el perro de Chas y Uzi Tenenbaum, es un beagle, o bien más sugeridos como la escena en que Richie dicta un telegrama para su amigo Eli que recuerda a uno de los números de *Peanuts* (Zoller, 2013, p.133).

### **2.1.3 Orson Welles**

Orson Welles fue un actor, director de cine, productor de radio y teatro, mejor recordado por su transmisión radial de 1938 “La Guerra de los Mundos” y por su película “El Ciudadano Kane” (1941). Comenzó a trabajar en Hollywood a sus 25 años lo que le permitió adquirir conocimientos desde muy joven sobre teatro, cine, radio, y otras artes (Zoller, 2013, p.126).

Anderson ha dicho en entrevistas que Orson Welles es su héroe y explica que una de las cosas que más le gusta de su filmografía es que a Welles “le gusta el gran efecto, movimiento muy dramático de la cámara, el recurso teatral”, elementos que integra en su propio trabajo (Zoller, 2013, p. 123). La película *The Magnificent Ambersons* de Orson Welles inspiró a Anderson para crear *The Royal Tenenbaums*. La película de Welles, al igual que la de Anderson, gira en torno a una familia adinerada venida a menos. La introducción de los personajes que conforman la familia Tenenbaum, donde cada personaje aparece mirando a cámara, recuerda a los créditos finales de *The Magnificent Ambersons* que funciona bajo el mismo formato.

Algunos de los sellos distintivos de Welles, también consagrado como *auteur*, que Anderson evoca largos planos secuencia en locaciones complicadas con muchas acciones

y personajes en escena, así como el uso de lentes gran angulares que suelen estar colocados en una baja angulación (Zoller, 2013, p.126).

Otros cineastas, grandes narradores visuales, que el mismo Anderson ha señalado como influencias para su trabajo son Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Woody Allen, Martin Scorsese, Satyajit Ray, Stanley Kubrick, Steven Spielberg y Roman Polanski.

#### **2.1.4 Literatura**

*“When you’re 11 or 12 years old, you can get so swept up in a book that you start to believe that the fantasy is reality. I think when you have a giant crush when you’re in fifth grade, it becomes your whole world. It’s like being underwater; everything is different”.-*

*Wes Anderson*

J.D. Salinger creó la familia ficcional Glass que aparecen en varias de sus relatos como “Franny and Zooey” y “Nueve Cuentos”. Los Tenenbaums evocan a la familia Glass, que está conformada por siete hermanos superdotados que viven en Nueva York. Anderson señala que los Glass son judíos-irlandeses al igual que los hijos de Royal y Etheline Tenenbaum (Zoller, 2013, p. 141).

Otro libro que Anderson evoca es la historia de E.L. Konisburg titulada *From the mixed up files of Mrs. Francis E. Frankweiler*. Este libro infantil cuenta la historia de Claudia, una niña que se escapa de casa con su hermano para vivir en el Museo Metropolitano de Nueva York. En *The Royal Tenenbaums*, Margot y Richie se escapan de niños al museo donde duermen por unos días. Peter Kunze señala que al igual que Margot, “Claudia está cansada de ser subestimada por su familia mientras su hermano [homólogo a Richie] es el único que demuestra una apertura a las aventuras” (Kunze, 2014, p. 97).

En la infancia de Wes Anderson, los libros de la Sociedad Cousteau, al igual que las películas submarinas de Jacques, eran objetos de adoración. “Tenía el tipo de mente que le permitía inventar todo tipo de cosas que, antes de que él llegara, la gente ni siquiera se

imaginaba”, dice Anderson refiriéndose a Jacques Cousteau. En una entrevista menciona que recuerda haber visto un especial en el canal de Nacional Geographic sobre Cousteau narrado por Orson Welles (Benoist, 2004, ¶4) [Traducción libre del autor] [Página web].

La idea de hacer *The Life Aquatic* era contar una historia sobre un personaje basado en Jacques Cousteau. Luego de leer un libro biográfico y varios artículos de periódico, hicieron que Anderson viera a Cousteau como un personaje multidimensional:

Empecé a tener esta impresión de Cousteau no sólo como oceanógrafo y como esta especie de científico superhéroe, sino también de una estrella, alguien que tenía que organizar estas operaciones y lidiar con el financiamiento y los ratings y la fama y todas esas cosas. (...) No era un hombre muy agradable (Zoller, 2013, p. 166).

Y eso es Steve Zissou de *The Life Aquatic* un oceanógrafo y documentalista, deprimido y arrogante, en palabras de Derek Hill “una celebridad que ya no está en la cumbre de su carrera” (2008, p.103).

Anderson no sólo toma elementos de la literatura sino que introduce la literatura en sus películas: Margot Tenenbaum lee obras de Chéjov, Ibsen, O’Neill y escribe sus propias obras de teatro; Eli Cash de *The Royal Tenenbaums* escribe una novela especulativa; Etheline Tenenbaum escribe un libro sobre la crianza de sus hijos titulado “Una familia de genios”; su prometido, Henry Sherman, escribe un libro de finanzas; Jack Whitman en *The Darjeeling Limited* escribe cuentos cortos, Jane Winslett-Richardson le lee a su hijo, que está todavía en su vientre, una novela de ocho tomos.

El cine y la literatura, que tanto han influido el trabajo de Anderson, le han permitido inspirarse para construir sus historias y no sólo las ha introducido como formas de arte dentro sus historias sino que también las ha utilizado como recurso para enmarcar sus historias: *The Royal Tenenbaums* está narrada como si fuera un libro, *The Life Aquatic* es presentada como un documental donde se está haciendo un documental y en *The*

*Darjeeling Limited* se escribe ficción sobre hechos ocurridos en la vida de los personajes (Zoller, 2013, p. 281). Es quizás una oda que Anderson le hace a estas formas de arte. Dice Michael Chabon (2013):

Todas las películas, por supuesto, son igual de artificiales; es sólo que unas son más honestas sobre eso que otras (...) Este artificio, abiertamente explícito, es la única verdadera “autenticidad” que los artistas pueden reclamar. (...) Las películas de Anderson entienden y demuestran que la magia del arte, que extrae belleza de la pérdida, la desilusión, el fracaso, el declive, la fealdad y la violencia, es auténtica solamente hasta el punto en que no intenta ocultar los hechos ni los trucos utilizados para hacer la magia (p. 23) [Traducción libre del autor].

### **3. Wes Anderson, el sincero**

*New Sincerity* es un movimiento artístico que responde ante el nihilismo y la ironía del postmodernismo incorporándolos a sus piezas. *Quirky*, cuya aproximación al español sería “raro” o peculiar”, es el término con el que se suele asociar estos trabajos. “[Quirkiness] Es una sensibilidad cómica contemporánea que está íntimamente relacionado con la combinación tonal of ‘irony’ and ‘sincerity’” (Buckland en MacDowell, 2002, ¶9). Buckland ubica a Wes Anderson dentro de este movimiento y explica que el *quirkiness* presente en sus películas es lo que permite que el espectador sienta a la vez empatía y vergüenza por los personajes.

La ironía, en este contexto, se entiende a través del concepto *melancomic*, un híbrido entre comedia y melancolía con el que suele tildarse los trabajos de Anderson, que es la herramienta que le permite a los espectadores distanciarse de los personajes pero también fomentan la lealtad hacia ellos en los momentos más emotivos (Thomas citado en Buckland, 2002, p.2).

Por otra parte, Derek Hill, se refiere a la (Nueva) Nueva Ola Americana como la generación de directores americanos que, a diferencia de movimientos como la *nouvelle*

*vague*, New Hollywood o el Dogma 95, no están vinculados conscientemente por una estética, filosofía o visión política. Explica que lo que los une es un conjunto de temáticas que son recurrentes en sus obras y que están presentadas con elementos fantásticos, de ciencia ficción o surrealistas como salidos de una “máquina de sueños” (2008, p. 35). Entre estos directores se encuentran Spike Jonze, Sofia Coppola, Michel Gondry (francés) y Wes Anderson.

Hill destaca que la genialidad de esta (Nueva) Ola Americana radica en sus personajes que son el resultado de una combinación trágico-cómica:

Esta nueva camada del cine Americano captura la angustia de sus personajes y los tiempos en los que vivimos, pero con imaginación, seriedad, ironía, e ingenio con estilo que convierten la caída en una desesperación existencial un poco más entretenida de lo que debería ser (ídem).

Otros autores colocan a Anderson junto a Alexander Payne y Paul Thomas Anderson en en la corriente de los *smart films*, que también cuenta con la ironía y el distanciamiento como herramientas, pero se centran en lo intelectual que separa a estos cineastas y su audiencia del llamado *mainstream* (Sconce citado en Buckland, 2002, p.1).

Independientemente de la corriente en la que se le ubique, queda en evidencia que el sello distintivo de estos nuevos directores, entre ellos Wes Anderson, son sus personajes - nostálgicos, excéntricos, irónicos, que están en una delgada línea entre lo real y la caricatura- y la relación de vergüenza empática que generan con el espectador. Personajes que conviven con otros en el mundo creado por Anderson: “de alguna u otra manera hay una familia o hay un grupo de personas que han decidido que van a ser familia aunque no estén vinculado por sangre” (E. Mitchell) (2004, 22 Diciembre) *The Treatment. Wes Anderson* [Podcast] KCRW.

## Capítulo II: El teatro

*“El teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo”.-*

*Edilio Peña*

### 1. Del género al texto dramático

Dice Sergio Arrau (1994) que en el teatro se condensa la vida: “el pensamiento, el sentir, las aspiraciones, los gustos de los seres humanos de distintas épocas y lugares, proyectándose a través del tiempo” (p. 13). En su búsqueda por comprender la finalidad del teatro, el director inglés Peter Brook (1996), llegó a definir el teatro como un complejo, un conjunto, un sistema de relaciones que recae en el encuentro con el otro: para que ocurra el hecho teatral debe existir una correspondencia entre director-actor-autor-público. El director actúa como guía que observa y orienta al actor en los caminos que éste decide tomar para interpretar a un personaje que realiza acciones determinadas en situaciones específicas, cuya vida ha sido otorgada por el autor que plasmó la historia. Pero Brook plantea que el público es elemento final que permite la existencia del hecho teatral: “sin público el trabajo no tiene objetivo ni sentido” (p.84).

Desde las disertaciones de Aristóteles sobre la tragedia expuestas en su Poética, el estudio del teatro se ha centrado, casi en su totalidad, en la obra dramática que llegó a convertirse en un género literario: el fenómeno teatral comprendido a luz de la palabra. (Martínez, 2002, p. 152). Sin embargo, el texto teatral, al igual que el texto cinematográfico, no es “una totalidad en sí, sino una totalidad por ser” como explica Peña (2010), un “germen de posibilidades” como plantea Sergio Arrau (1994), que sólo llega a existir completamente cuando cobra vida ante un público, tal como expresó Brook:

(...) el texto teatral llega a ser obra total cuando desciende y se hace corpóreo en un escenario, al convertirse finalmente en espectáculo. Más que una obra será siempre una pieza, la parte de un todo. Se manifiesta como totalidad cuando convoca, por último, al espectador (Peña, 2010, p. 14).

Pero esta metamorfosis, del papel escrito a la “carne viviente”, sólo es posible a través del montaje o la puesta en escena, que según Arrau (1994) no es otra cosa que “el conjunto de factores por los cuales una pieza escrita se vuelve una pieza interpretada”, brindándole al texto dramático la oportunidad de llegar al cenit de su existencia (p.19).

No fue sino hasta principios del siglo XX, con autores como Stanislavski, Grotowsky, Brook, Meyerhold y Aratud, que la aproximación al hecho teatral colocó bajo la lupa al trabajo del actor y del director en relación a un texto dramático que será interpretado ante un público.

## **2. El texto dramático**

A continuación se procede a presentar una breve explicación dos elementos sin lo cuales el texto dramático no puede existir.

### **2.1 Personaje**

En su forma más pura, el personaje es el ser que hace, que actúa. No existe narración sin personaje, por lo que habita en cualquier modelo de construcción dramática, ya sea literatura, cine o teatro (Baiz Quevedo, 1997, p.4). En palabras del autor venezolano Edilio Peña, el personaje “es quien amamanta la anécdota” (2010, p.36).

En cada género el tratamiento del personaje será distinto. Peña lo ilustra con las diferencias de la creación del personaje entre dos formatos literarios distintos: “Se tiene la sensación de que en la novela se describe la esencia, mientras que en el cuento paradójicamente esa misma esencia se expresa en la potencia compositiva” (2010.p.14). El primer formato, utiliza la descripción como herramienta para la construcción de su personaje, pero el segundo emplea la sugestión. Siguiendo esta tesis, el personaje cinematográfico tendrá un tratamiento distinto de acorde al género en el que habite. Sin embargo, Peña señala que todos los personajes, de cualquier historia y de

cualquier formato, tienen algo en común: el objetivo. “El personaje actúa por la consecución obsesiva de un objetivo. El objetivo es, en su progresiva acción, un deseo que él mismo llega a ignorar” (Peña, 2010, p.36).

El objetivo es la meta a obtener, ésa que el personaje persigue por un motivo o razón mediante su voluntad, llamada intención por Eugene Vale (Vale citado en Baiz Quevedo, 1997, p. 3). Syd Field engloba estos tres elementos, objetivo, el motivo y la intención, bajo un mismo concepto al que llama la necesidad dramática. Por su parte, Lajos Egri plantea además que para la construcción de un personaje se debe diseñar el *bone structure* o estructura básica tridimensional: física, social y psicológica. La primera, se refiere al sexo, la edad, peso, altura y apariencia física; la segunda, se refiere a la clase social, ocupación, educación, religión, raza, nacionalidad y filiación política; la última, incluye la vida familiar, vida sexual, autoestima, actitud frente a la vida, habilidades, cualidades y I.Q. (Egri, 1946/2009, p.36).

Desde el punto de vista de la creación, todo proceso creativo, tanto la construcción de un personaje como la selección de la temática, el conflicto, o incluso el formato, que forman parte del imaginario del autor. Entendiendo el proceso creativo como un proceso de selección tanto consciente como inconsciente, Peña (2010) define al personaje como “un Frankenstein compuesto de amasijos, de fragmentos de la realidad, del sueño leve y profundo, de sentimiento y la impotencia, de la desgarradura y la pérdida, de la penumbra del alma humana” (p. 35).

## **2.2 Conflicto**

La obra dramática no es una sucesión de eventos ni una continuación de causa y efectos, “sino una interacción de fuerzas complejas” (Lawson citado en Baiz Quevedo, 1997, p.25). Esta interacción de fuerzas genera lo que se llama conflicto.

El conflicto es el motor que dirige la escena, es como el corazón: bombea la sangre para dar vida. Esa es la imagen que utiliza Cynthia Whitcomb (2002) quien asegura que hasta

que “un problema no aparece, la historia no empieza. Todo lo que viene antes es introducción, antecedentes, presentación” (p.58) [Traducción libre del autor].

El conflicto, a su vez, se evidencia a través de la acción, que en su estado más simple, es lo que pasa. Syd Field, define dos tipos de acciones: la física, la que ocurre fuera del personaje, y la emoción, que ocurre dentro del personaje (citado en Baiz Quevedo, 1997, p. 21). Para Lawson, la acción es:

En su significación más profunda (...) una actividad que depende de la voluntad humana. Su unidad consiste en su dirección hacia un solo fin y su totalidad la compone todo lo que se encuentra entre la primera determinación y la ejecución del hecho (Lawson citado en Baiz Quevedo, 1997, p.23).

Al igual que la presencia del personaje es vital para que una historia se desarrolle, queda claro entonces que sin conflicto tampoco existe historia. El mismo Wes Anderson hace referencia al conflicto: “las cosas memorables suelen ser de cómo no la gente está bien. Creo que todos nos sentimos solos y atrapados algunas veces. Yo diría que es más o menos la norma” (Babb, F. ¶ 3) [Traducción libre del autor] [Página web].

### **3. Del teatro al cine**

Después de haber quedado fascinado por las imágenes de un tren en movimiento que proyectaba el cinematógrafo de los Lumière, Georges Méliés salió de la presentación dispuesto a adquirir uno para él. En sus experimentos con una cámara similar llamada biósopo, descubrió el efecto visual de la sustitución y entendió que podía utilizarlo como recurso para contar argumentos. Con relatos cada vez más complejos, Méliés se valió de elementos como guión, actores, vestuario, maquillaje, escenografía y tramoya para contar visualmente sus historias (Martínez, 2002, p.157). El cineasta francés se valió de la teatralidad para darle vida a sus relatos. Pero, ¿qué es la teatralidad?

Edward Wright (1982) explica que un autor utiliza el artificio del teatro, donde se supone

que todo “falso o fingido”, para comunicar una verdad pero que precisamente “su misma teatralidad [es] lo que hace que el teatro sea tan real” (Wright, 1982, p.28). Define la teatralidad como un estilo artístico con características y valores propios, y destaca su finalidad:

Consideramos que la teatralidad es un factor esencial en toda obra teatral y la definimos como exageración controlada (...) Para poder conmover a un público, el teatro tiene que ser más grandioso que la vida misma. El simple hecho de revelar una verdad no basta; se la debe interpretar y expresar de una manera claramente instintiva (Wright, 1982, p.27).

En su intento por definir la teatralidad, Roland Barthes (1978) señala algunas de las características y valores propios a lo que se refiere Wright:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior (Barthes citado en Grajales, 2007, p. 80)

Por su parte, Anne Ubersfeld la define como “el conjunto de signos textuales, corporales, y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador” (Ubersfeld citado en Grajales, 2007, p. 80).

Entonces, se puede decir que la teatralidad es el conjunto de signos que funcionan como un artificio y que el espectador acepta para participar del juego teatral.

#### **4. Teatro breve**

*“Lo bueno, si breve, dos veces bueno”*

*Baltasar Gracián*

#### 4.1 Breve contexto histórico

La cultura ancestral de la narración oral permitió contar historias, anécdotas y leyendas con el objetivo de preservar la memoria. De esta narrativa participaron los griegos, los trovadores medievales, e incluso el mismo Jesucristo, que contaba relatos breves en forma de parábolas, y las culturas del lejano y medio Oriente, que adoptaron como formato predilecto el del relato o cuento corto. Posteriormente, autores como Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso, se convertirían en máximos representantes de la brevedad narrativa. (Peña, 2010, p.107).

Las piezas teatrales breves se remontan a los entremeses de Siglo de Oro Español que mostraban historias cortas y graciosas entre los actos principales de una obra teatral. A partir de los años 90, el formato de teatro breve ha sido una tendencia en auge. En la última década, nada más en España, se han publicado más de 1000 piezas en este formato breve (Díez, 2012, p.207).

En su publicación sobre la *Bibliografía del Teatro Breve Español en los inicios del siglo XXI*, Isabel Díez (2012) propone la definición de teatro breve como aquel que:

abarca desde la pieza más breve, la micropieza, pieza mínima, pulga dramática (...) de apenas unas cuantas líneas, cuya situación dramática se resuelve en el corto espacio de un minuto, hasta la de mayor extensión que, dependiendo del formato de la publicación, no suele exceder las cuarenta páginas y en escena no sobrepasan los noventa minutos. (2012, p.207)[Página web].

Esta brevedad del texto dramático ha generado polémicas y discusiones que giran en torno a su cualidad artística o no. El autor Mario Yepes Londoño (1996) explica que no por ser una pieza breve deja de ser arte, sino todo lo contrario: debe considerarse como obra de arte por tener una estructura compleja porque sus límites “como los del cuento en la narrativa y el corto y medio metrajés en el cine, proponen particulares dificultades y

ventajas al autor y a los realizadores” (p. 22).

Como señala Peña, la brevedad narrativa exige al autor “una frondosa imaginación y estar dotado de una entrenada economía en la administración y uso de las palabras” con el objetivo de comunicar en pocas líneas un mundo lleno de posibilidades y la cataloga como una “situación límite” que permite concentrar el conflicto central de la historia (2010, p. 109). En tal sentido, el teatro breve pretende despojarse de aquello que no necesita para comunicar conflictos específicos y puntuales: “cuando se elimina todo lo superfluo, todo lo innecesario, todo lo añadido, queda sólo la esencia dramática en las piezas cortas” (Barbero citado en Díez, 2012, p.207).

Por su parte, Mayorga aporta que el valor de una pieza teatral “no depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores” (Mayorga citado en Díez, 2012, p.207) [Página web]. En este sentido, Yepes afirma que la selección de un formato puede ser intencional o no: “[el dramaturgo] escoge la forma breve o la extensa por necesidad de su argumento o simplemente por casualidad, como resultado del proceso de producción del texto” (1996, p. 22).

En el año 2009, Jorge Monje, en conjunto con otras tres personas del medio teatral, inició en España el festival de teatro breve “Microteatro por dinero”, evento que se exportó en el 2012 a Miami, Estados Unidos, a través del Centro Cultural Español, abriendo paso a otros artistas a explorar este formato (Levin, 2012, ¶5) [Traducción libre del autor]. Este festival tiene lugar en espacios no convencionales a las afueras del centro cultural, 15 containers abandonados que fueron adaptados como pequeñas salas de teatro, donde se presentan piezas de no más de 15 minutos de duración.

Recientemente, llegó a Venezuela el proyecto Microteatro Venezuela organizada por Robert Chacón, Dairo Piñeres y Malala Dubuc, quienes importaron la idea desde Miami para traer a Caracas el festival “Teatro de 1/4”. Este evento tiene lugar en las salas del Urban Cuplé, antiguo casino del Centro Comercial Ciudad Tamanaco, donde se

acondicionaron 23 espacios, unas como pequeñas salas de teatro y otras como espacios no convencionales, para presentar piezas de no más de 15 minutos (Zambrano, 2014, ¶3).

La gran receptividad por parte del público venezolano durante la primera edición del festival en el mes de julio del año 2014, permitió que se abriera una segunda edición en agosto del mismo año y se promete una tercera edición para el primer trimestre del año 2015 (ídem).

# MARCO METODOLÓGICO

## Capítulo I. El problema

### 1. Planteamiento del problema

El acto creativo es un proceso de sinergia. Durante la elaboración artística, las experiencias, ideas, miedos, prejuicios, referencias, consciente e inconscientemente se funden para dar vida a una obra de arte. Estas expresiones tienen infinitas posibilidades para manifestarse. El teatro y el cine son dos de ellas. El cine, vive de la capacidad de “resucitar el tiempo”, mientras que el teatro se mueve en los términos del aquí y el ahora. Dice el director ruso Tarkovsky: “la interpretación sólo existe mientras el actor esté ahí como creador, cuando está presente, cuando está: física y espiritualmente vivo”.

Desde los inicios del cine, se ha dicho que el teatro fue una influencia directa. El arte cinematográfico al consolidarse no como “cine de atracciones” sino como herramienta narrativa, fue a su vez una influencia para los medios de teatro. Si el acto creativo es un proceso de sinergia, ¿hasta qué punto un producto puede llamarse auténtico? La información está en constante flujo.

Una película puede estar inspirada en un hecho real, en una pintura, en una caricatura, en un video, en un relato, en una novela... Las posibilidades son infinitas dentro del zeitgeist. Y el proceso creativo amasa y moldea cantidad de referencias e influencias que pueden ser conscientes o inconscientes para su creador.

En la filmografía del director Wes Anderson se puede observar una línea de búsqueda personal a través de su arte y sus productos se han separado del trabajo de sus contemporáneos. Entonces surge la interrogante, ¿es posible realizar una obra de teatro propia partiendo de la obra y el estilo de un guionista y director cinematográfico?

## **2. Objetivos**

### **2.1 Objetivo General**

Realizar el montaje de una obra de microteatro de creación propia partiendo del análisis fílmico de *The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic with Steve Zissou* y *The Darjeeling Limited* del director Wes Anderson.

### **2.2 Objetivos Específicos**

1. Conocer la vida y obra de Wes Anderson
2. Analizar las películas *The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic with Steve Zissou* y *The Darjeeling Limited* según el modelo propuesto por José Luis Sánchez Noriega
3. Identificar los elementos en común de las tres películas tomando como variables los elementos formales del texto fílmico, los elementos formales del relato y la temática propuestos por José Luis Sánchez Noriega

## **3. Justificación**

El acercamiento al trabajo de Wes Anderson es posible a través de herramientas de análisis de film que permiten estudiarlo a la luz de los códigos audiovisuales. Entendiendo el proceso creativo como el resultado de un conjunto de experiencias, referencias e ideas, la aproximación al trabajo de Wes Anderson funciona como fuente de inspiración para un nuevo producto artístico. El traslado de formato y medio del cine al teatro breve, es posible debido a que el teatro, como expresión audiovisual, maneja códigos similares y, en este caso, por la teatralidad presente en el trabajo de Anderson.

La autora de este proyecto fue un miembro activo del grupo de teatro UCAB durante los cinco años de carrera académica, formándose para desempeñar cualquiera de los roles que implica una producción teatral.

#### **4. Alcance y delimitación**

El proyecto contempla tres etapas: en primer lugar, el análisis de las películas de Wes Anderson *The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic with Steve Zissou* y *The Darjeeling Limited* según el modelo de José Luis Sánchez Noriega; en segundo lugar, la creación de una pieza de teatro breve partiendo de las conclusiones anteriores; y por último, el montaje de la pieza de creación propia como medio para aplicar los resultados del análisis.

## **Capítulo II. Construcción de texto teatral**

### **1. Explicación del instrumento para la construcción del texto teatral**

El teórico de cine José Luis Sánchez Noriega (2006) propone un modelo para analizar no sólo las películas, sino también los autores y su estética. Con este formato pretende conjugar modelos de análisis propuestos por otros teóricos del cine como Roland Barthes, Jacques Aumont y Michel Marie, que, según él, ofrecen una sola perspectiva (p. 58).

Sánchez Noriega explica que no es un modelo rígido sino que permite adaptarse como modelo teórico a una película específica:

Ello quiere decir que, según el texto concreto, tendrán más relevancia uno u otros elementos; así, en una comedia musical serán muy importantes la escenografía y la banda sonora, en un drama el análisis de personajes y de diálogos, o en un documental la temática (p. 60).

El análisis del film propuesto es un proceso inductivo que inicia con la descripción de datos y finaliza con la interpretación del analista. Durante la primera fase se recolectan datos del contexto de producción y de la ficha técnico-artística que permiten conocer el contexto en el que se realizó la película, cómo fue el origen del proyecto, cuáles eran los objetivos del director, así como conocer cuál es el equipo y elenco seleccionado. La segunda fase, en palabras de Noriega (2006), busca “una reconstrucción del texto filmico” a través de una sinopsis argumental y una segmentación en secuencias de acciones narrativas. La sinopsis es para Noriega el primer paso analítico porque “toda verbalización implica una lectura y una interpretación” (p. 62). La tercera fase involucra la valoración de los elementos formales del texto y su función narrativa dentro de la película, como los códigos visuales (encuadre, composición, perspectiva, ángulo, lentes, movimientos de cámara), códigos sonoros (diálogos, musicalización, banda sonora) y códigos sintácticos (duración de secuencias, signos de puntuación, ritmo, montaje). La cuarta fase señala la enunciación o punto de vista (existencia de narradores

intradiegéticos, puntos de vistas durante las secuencias), tiempo cinematográfico (lineal o no, uso de analepsis, uso de elipsis, duración de escenas, pausas), y existentes, refiriéndose a los personajes (descripción individual, función en la historia, trabajo actoral) y a los escenarios (descripción y función en la historia). Por último, Noriega propone una interpretación de la temática de la pieza que considera de vital importancia pues “desde la teoría de la comunicación no se puede renunciar al mensaje y el filme en cuanto a hecho de comunicación posee un ‘contenido’, un ‘mensaje’” (p. 64).

Sánchez Noriega no indica cuál es el criterio a seguir para seleccionar a los personajes que se analizarán, por lo que la autora procederá a seleccionar los personajes principales y aquellos que considera que tienen un peso importante en el desarrollo de la trama. Por otra parte, tomando en consideración que las tres películas seleccionadas son de género dramático, tal como señala Sánchez Noriega, se prestará especial atención al análisis de los personajes que, como se planteó en el Marco Teórico de este proyecto, son personajes de una riqueza que merece la pena examinar. Por estas razones, para el presente trabajo de investigación, el análisis de los personajes correspondiente a la cuarta fase de Noriega, se esquematizará según las tres dimensiones (física, social y psicológica) propuesta por Lajos Egri (1946/2009) con el objetivo de profundizar en la complejidad de los mismos.

## **2.1 THE ROYAL TENENBAUMS**

*“El dinero, como el vodka, convierten a una persona en un excéntrico”.-*

*Antón Chéjov*

### **2.1.1 Contexto de producción**

*The Royal Tenenbaums* es la tercera película de Wes Anderson, también su tercera co-escrita junto a Owen Wilson y su primera con un elenco completo de actores reconocidos. La historia tiene lugar en una versión imaginaria de Nueva York, y la película se filmó en locaciones neoyorquinas, específicamente en Harlem, el barrio Spanish Harlem y el Upper East Side. Algunos interiores se grabaron en Nueva Jersey.

La casa de los Tenenbaums se grabó en una casa real ubicada en el Upper East Side que se alquiló y remodeló para la producción.

La película contó con un presupuesto de 21.000.000 de dólares, bajo para un elenco de actores reconocidos. La baja oferta económica causó resistencia en Gene Hackman para aceptar el papel de Royal.

### **2.1.2 Ficha técnico-artística**

*Título Original:* The Royal Tenenbaums. *Producción:* Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin, Rudd Simmons, Will Sweeney, Owen Wilson, Touchstone Pictures y American Empirical Pictures. *Guión:* Wes Anderson y Owen Wilson. *Dirección:* Wes Anderson. *Edición y montaje:* Dylan Tichenor. *Dirección de fotografía:* Robert D. Yeoman. *Música:* Mark Mothersbaugh. *Diseño de producción:* David Wasco. *Dirección de arte:* Carl Sprague. *Diseño de vestuario:* Karen Patch. *Estreno:* 4 de enero de 2002 (USA). *Duración:* 110 min.

*Intérpretes:* Gene Hackman (Royal Tenenbaum), Anjelica Huston (Etheline Tenenbaum), Ben Stiller (Chas Tenenbaum), Gwyneth Paltrow (Margot Tenenbaum), Luke Wilson (Richie Tenenbaum), Owen Wilson (Eli Cash), Bill Murray (Raleigh St. Clair), Danny Glover (Henry Sherman), Seymour Cassel (Dusty), Kumar Pallana (Pagoda), Alec Baldwin (Narrador), Grant Rosenmeyer (Ari Tenenbaum), Jonah Meyerson (Uzi Tenenbaum), Aram Asinian-Persico (Joven Chas Tenenbaum), Irene Gorovaia (Joven Margot Tenenbaum), Amedeo Turturro (Joven Richie Tenenbaum), Stephen Lea Sheppard (Dudley Heinsbergen)

### **2.1.3 Sinopsis Argumental y Segmentación**

El patriarca de la familia, Royal Tenenbaum, está separado de su esposa Etheline y vive en un hotel desde hace 22 años. Fue expulsado del colegio de abogados por fraude y corrupción, y se encuentra actualmente en bancarrota. Sus tres hijos, genios desde muy

jóvenes -Chas, empresario; Richie, tenista profesional; y Margot, dramaturga reconocida- se han convertido en tres adultos neuróticos y fracasados. Pagoda, el sirviente de la familia e informante de Royal, le avisa al patriarca del romance floreciente entre Etheline y su contador Henry Sherman. Royal regresa a la vida de su familia con la excusa perfecta para recuperarla y a la vez no quedarse en la calle: cáncer terminal.

La película empieza con la toma de un libro titulado “The Royal Tenenbaums” indicando que se va a contar esa historia. Ésta se nos presenta en capítulos claramente identificados con títulos que separan una secuencia de otra. El narrador diegético queda en voz del actor Alec Baldwin, su presencia está en los primeros cinco capítulos y en el último. La segmentación por secuencias, planteada para este trabajo de investigación, es la siguiente:

1. Prólogo o los años dorados: El padre de la familia, Royal, le explica a sus tres hijos que se está separando de su madre, Etheline. Los tres son niños prodigios: Chas es un pequeño empresario e inventor, Richie es un joven tenista profesional y Margot, adoptada, ganó un premio por su dramaturgia. Royal se va de la casa y desaparece de sus vidas por completo.

2. Años dorados: Veintidós años después, Royal está en bancarrota y está apunto de ser expulsado del hotel donde ha residido estas dos décadas. Los tres hijos, ya adultos, se nos presentan como personas fracasadas, infelices, llenas de traumas, temores y obsesiones. Pagoda, el sirviente de la familia, le informa a Royal del posible casamiento de Etheline con Henry Sherman, su contador.

3. Las excentricidades Tenenbaums: Tras la muerte de su esposa, Chas está obsesionado con su seguridad y la de sus hijos Ari y Uzi -se siente inseguro hasta en su casa- por lo que se muda de regreso a la casa Tenenbaum con su madre y los niños. Al enterarse Margot, infelizmente casada con el psicólogo Raleigh St. Clair, decide también mudarse de regreso a la casa de su infancia. Richie, retirado del tennis profesional, viaja por alta mar con el objetivo de encontrarse a sí mismo y le confiesa su mejor amigo y

vecino, Eli Cash, a través de una carta su amor por Margot. Mientras tanto, Royal idea un plan para aproximarse de nuevo a su familia y evitar el matrimonio de Ethel: les informa que padece de “cáncer de estómago”.

4. Preparando el terreno: Chas, resentido por el abandono y las trampas de su padre, rechaza todo intento de Royal por conectarse con ellos, mientras Margot se muestra completamente indiferente. Es Richie quien se ve afectado por la noticia y regresa de inmediato de su viaje. Margot lo recoge en el muelle. El plan se pone en acción y Royal apunta al primer blanco: sus nietos. Se aproxima a ellos, sin que Chas lo sepa, y los convence de que manipulen a su padre para que les permita pasar tiempo con su abuelo. Eli, quien mantiene una relación en secreto con Margot, le cuenta sobre la confesión de amor de Richie.

5. La llegada de Royal: Una vez expulsado del hotel, Royal le pide ayuda a Richie. Durante la cena, éste propone que Royal viva sus últimos días junto a ellos en la casa, idea rechazada por todos que origina una intensa discusión terminada cuando Richie revela que Royal ya está en su cuarto. Por otra parte, Margot evade a Raleigh y le anuncia que no regresará con él. Raleigh sospecha que Margot le es infiel, pero es realmente Royal quien descubre la relación de ella con Eli. Raleigh, en su miseria, le pide ayuda a Richie -sin saber que éste le ama- y juntos contratan a un detective. Royal saca a pasear a Ari y Uzi con el objetivo de enseñarles a divertirse, a salirse de la norma y a vivir. Esto le gana una nueva pelea con Chas donde Royal descubre que su hijo no ha superado la muerte de su esposa. A su vez, Henry descubre a Royal comiendo una hamburguesa de McDonald's, pero no es sino hasta después de tener una pelea con él que finalmente expone su mentira ante toda la familia.

6. Las consecuencias: Expuestos y en la quiebra, Royal y Pagoda se van de la casa y eventualmente consiguen trabajo como ascensoristas del hotel donde vivió Royal. El detective descubre la relación de Margot con Eli y expone su misterioso pasado ante Raleigh y Richie, quien lleno de tristeza intenta suicidarse. En la clínica, una vez que Richie está estable, Raleigh revela todos los misterios de Margot y la deja. En la noche,

Richie se escapa a casa donde se encuentra con Margot y tras confesar su amor mutuo deciden mantenerlo en secreto.

7. La redención: Richie busca a Royal para pedirle consejos sobre su amor hacia Margot y le pide ayuda para llevar a Eli a un centro de rehabilitación. Royal, Pagoda y Richie intentan convencer a Eli pero éste se escapa. Continúan los intentos fallidos de Royal por reconectarse con Margot y Chas: a su hija, le invita un helado pero ella no está lista para perdonarlo; a sus nietos los invita a visitar a su madre en el cementerio pero Chas no le permite acercarse. Tras tantas puertas cerradas, Royal decide hacer lo correcto y le lleva los papeles de divorcio a Etheline.

8. El matrimonio: Todos se arreglan en la casa para la ceremonia. Ya están los invitados, los músicos y el banquete. Eli, drogado, maneja a alta velocidad y estrella el carro contra la casa. Royal salva a Ari y a Uzi que estaban en el sitio, pero su perro Buckley muere. Enfurecido, Chas persigue a Eli y Richie persigue a Chas para detenerlo. En tal momento de tensión, Chas accidentalmente golpea a Richie y lanza a Eli al jardín de la otra casa. Este evento funciona como epifanía tanto para Eli como para Chas quienes aceptan que necesitan ayuda. Henry y Royal se disculpan y éste luego le compra a los bomberos su perro dálmata para regalárselo a Chas y los niños. Chas, finalmente, lo perdona.

9. Resoluciones: Margot comparte junto a Richie uno de sus más privados secretos, el cigarrillo, y se quedan juntos. Chas y Royal entierran a Buckley en el jardín. Margot presenta en un teatro una nueva obra escrita por ella. Raleigh se va de gira por las universidades para presentar su nuevo libro. Richie da clases de tenis profesional en un programa que creó para niños. Eli ingresa a un centro de rehabilitación en Dakota del Norte. Luego de un tiempo, a los 68 años, Royal sufre de un infarto y es Chas el único que lo presencia. Royal muere y todos se reúnen de nuevo en su entierro.

#### **2.1.4 Elementos formales del texto filmico**

#### 2.1.4.1 Código visual

Los planos que utiliza Anderson son en su mayoría planos medios o abiertos que muestran al personaje en un espacio específico. Estos planos parecieran cobrar mayor importancia en los interiores de la casa, donde se muestra la relación de los personajes con esos espacios. Por ejemplo, las tomas donde se muestran a los personajes en los cuartos de Chas, Richie y Margot, cada uno decorado con extremo detalle, cumplen una función similar a los vestuarios: exteriorizar las personalidades de cada uno. También dan al espectador una sensación de distancia, por estos personajes que aparentan ser fríos y distantes. El uso de planos cerrados, que es reducido, persigue una intención emotiva mayor. En el min. 62:37, una vez descubierta su mentira, Royal recoge sus cosas y dice antes de salir: “Estos últimos 6 días probablemente han sido los mejores 6 días de mi vida”, seguido por la inmediata intervención del narrador “Justo después de decir esta frase, Royal se dio cuenta de que era cierto” (Traducción libre del autor). Es un plano medio corto donde Royal está ubicado en el punto áureo superior derecho y, al fondo, en el punto fuerte superior izquierdo, se ve un fragmento de la pared pintado por Richie: Royal orgulloso abrazando a Richie joven en una cancha de tenis. Este plano muestra muy de cerca el contraste entre el antes y el después, la expectativa y la realidad, y finalmente, la ilusión y la decepción.

Otro tipo de tomas que aparecen en *The Royal Tenenbaums* -y en el resto de su filmografía- son las tomas cenitales y los planos secuencia. Los primeros se utilizan en su mayoría como planos detalles que aportan información complementaria, como ejemplo la mano de Margot colocando la canción *She Smiled Sweetly* de The Rolling Stones en el tocadiscos de Richie (min 78:08); mientras los planos secuencias suelen tener una función más emotiva. Uno de los más memorables es la escena en que Royal le dice a Etheline que se está muriendo (min. 21:50). La cámara acompaña a los actores caminando por la calle y luego se detiene con ellos cuando Royal le dice que no se está muriendo. Anderson le explica al periodista Matt Zoller (2013) explica que prefiere las tomas sin cortes porque se genera más suspenso en ellas.

La película fue grabada en CinemaScope, un formato amplio con lentes gran angulares que suele utilizarse en películas de acción o ciencia ficción pero no en comedias (p. 158). En las tomas dentro de la casa, Anderson coloca la cámara en ligero contrapicado para que el techo de los espacios aparezca en las tomas. Como explica Zoller, tanto los planos secuencias como el gran angular son herencia e influencia del trabajo de Orson Welles (2013, p.115) [Traducción libre del autor].

Anderson utiliza el *slow motion* o cámara lenta para presentar a algún personaje: en el min.10:05 aparece por primera vez Eli Cash y se encuentra respondiendo preguntas a los periodistas sobre su novela. O también para mostrar un momento íntimo donde, para los personajes, el tiempo pareciera suspenderse y el mundo desaparecer: el reencuentro de Margot y Richie en el muelle mientras suena *These Days* de Nico.

El *horror vacui* está presente en los cuadros que siempre recargados de elementos que llenan la pantalla. A pesar de esto, la composición es armónica y simétrica, con el elemento o personaje principal de la escena al centro del encuadre. En el min. 1:11, Royal le explica a sus hijos que se está separando de Etheline. Él se encuentra en un extremo de la mesa del comedor, centrado, y los tres niños están en el extremo opuesto, centrados también. La cámara tiene una ligera angulación en contrapicado que da la sensación de una distancia muy larga como metáfora de la distancia emocional de los personajes.

Otro elemento importante de la composición es el orden los personajes. En los momentos donde todos los miembros de la familia aparecen en un mismo cuadro, existe un orden de proximidad en función de la emotividad y personalidad de cada personaje. Cuando el doble de cine vestido de médico le explica a la familia que Royal debe descansar por su enfermedad, aparece un contraplano del pasillo donde están Richie y Chas al frente conversando con el doctor, Etheline y Henry detrás de ellos, y en la inferior esquina derecha que muestra las escaleras está Margot pegada a la pared. La distancia emocional de Margot es representada por la proxemia y ubicación espacial, que no es interés sino inestabilidad emocional e incapacidad de lidiar con algunas emociones. Esta

característica se repite con la escena del hospital donde todos rodean la cama de Richie: Etheline y Chas a la cabecera preguntándole sobre el intento de suicidio. Y al fondo, recostada de la pared en una esquina, está Margot llorando en silencio.

Los movimientos de cámara que más preponderan son paneos, *tilts* y *travels* suaves realizados con grúas. Anderson rompe con la suavidad usando movimientos violentos de cámara o de lente para mostrar la reacción de un personaje ante una acción, y generalmente ocurren en un plano secuencia. La cámara voltea hacia la izquierda y sube con un *zoom in* violento hacia el techo de un edificio para mostrar al detective que escucha la discusión de Margot y Eli en el puente donde rompen su relación.

La iluminación general es cálida, tanto en interiores como en exteriores, con excepción de la escena del suicidio de Richie donde la atmósfera de tristeza y dolor se ambienta con una iluminación completamente azul.

#### **2.1.4.2 Código sonoro**

Anderson utiliza para musicalizar rock clásico de los 60's y 70's; también utiliza indie-pop e indie-rock británico y americano. Aparecen algunas canciones de artistas reconocidos como The Beatles, The Rolling Stones y Nico. Las canciones funcionan como emoción de la escena, por ejemplo *Needle in a Hay* de Elliott Smith enmarca la tristeza absoluta que induce el suicidio de Richie, y *These Days* de Nico señala el momento en que el mundo se detiene para Margot y Richie cuando se reencuentran. Por otra parte, las canciones cumplen la función de delimitar secuencias completas como *Me and Julio Down by the Schoolyard* de Paul Simon que marca la escena de acción donde Ari y Uzi hacen travesuras liderizados por su abuelo.

Debido al hieratismo y la aparente neutralidad gestual, los diálogos cobran gran fuerza e importancia porque es a través de la palabra que revelan sus secretos, comunican sus emociones, estados de ánimo, aunque no parecieran exteriorizarlo. La forma en que se comunica la palabra es muy específica: todos los personajes manejan un tono de voz

suave, como si estuvieran susurrando o diciendo un secreto. Sólo rompen esta suavidad en momentos donde pierden los estribos. La comunicación no verbal, incluyendo miradas y los silencios, son de vital importancia para los personajes que hablan incluso cuando dejan de decir. En este sentido, la música cumple la vital función de ser subtexto y rellenar esa información no verbalizada.

### **2.1.4.3 Código sintáctico**

La separación de los capítulos se hace evidente para el espectador a través de los títulos en tipografía Futura que indica el número del capítulo que se presenta. Los títulos cumplen también una función descriptiva en los montajes empleados por Anderson como elipsis para contar información adicional que generalmente se presenta en forma de *flashback*: la vida secreta de Margot, el escape de Ari y Uzi con Royal, los pretendientes de Etheline, los problemas legales entre Chas joven y Royal.

Si bien las transiciones son por corte directo, se debe recordar que existe un gran uso de planos secuencia lo que aporta un ritmo lento nostálgico y pesado. En contraste, los montajes tienen un ritmo rápido que brindan la ilusión de estar hojeando sub-capítulos de la historia. Un momento que rompe con este código es la escena del suicidio de Richie donde aparecen varias imágenes de Margot y Richie en un montaje de imágenes muy rápidas como mostrando todos los recuerdos que lo torturan. Las imágenes utilizadas por Anderson, poderosas y cargadas de significado, conforman un estilo de narrativa visual.

## **2.1.5 Elementos formales del relato**

### **2.1.5.1 Enunciación y punto de vista**

Esta historia está contada por un narrador extradiegético, como si leyera en voz alta el libro de la familia Tenenbaum, por lo que se plantean dos puntos de vista: en una primera instancia, el espectador que está viendo cómo es contada la historia de la familia Tenenbaum, reforzada por la presencia de un narrador; y en segunda instancia, los

mismos personajes viviendo su historia: Royal queriendo acercarse a su familia y su familia tratando de lidiar con su regreso.

En distintas escenas se presentan las perspectivas de distintos personajes con el uso de la cámara subjetiva, como ejemplo la pelea en la cena familia donde se refuerza el punto de vista de Richie quien insiste en traer a Royal a la casa. Luego de que Eli choca el carro contra la casa, Anderson presenta un plano secuencia que muestra dónde está cada personaje y qué está haciendo. Este plano termina con un giro de cámara que muestra a Royal observándolos a todos desde lejos, como el extraño que ha sido desde hace años.

### **2.1.5.2 Tiempo cinematográfico**

El Prólogo de la historia ocurre en un tiempo pasado y el primer capítulo arranca con un brinco de de veintidós años después. La historia es lineal pero utiliza herramientas como la analepsis para aportar datos complementarios que ocurrieron en el pasado, por ejemplo: el *match* de tenis televisado donde Richie sufre la crisis que lo obliga a retirarse y la anécdota de cómo Margot perdió su dedo. También emplea la elipsis para mostrar lo realmente relevante, por ejemplo hay un salto del momento en que los Tenenbaums perdonan a Royal hasta el momento de su infarto, lo que deja en claro que el interés de Anderson es mostrar cómo familia aprende a reencontrarse y a lidiar con el resentimiento y el perdón.

El uso de la cámara lenta brinda la sensación de la suspensión del tiempo, como la escena del reencuentro entre Margot y Richie en el muelle, como muestra de etapa de transición en la vida de los personajes, como la escena final donde salen del cementerio después del velorio, o como introducción a un personaje: Eli respondiendo preguntas a los periodistas.

### **2.1.5.3 Existentes: personajes y escenarios**

Todos los personajes utilizan el mismo vestuario de los años setenta, o variaciones de él, durante toda la película para enfatizar cómo se quedaron estancados en una época de vida. Sus vestuarios exteriorizan cualidades y muestran la personalidad de cada uno.

a. Etheline Tenenbaum:

- Dimensión física: Ethel es una mujer delgada cercana a los 60 años. Tiene el cabello largo, ondulado natural, que suele recogerse en un moño con un lápiz, usa lentes, y se viste con conjuntos de blazer y falda -hasta las rodillas- de colores claros en la ciudad, y con ropa de jean y botas cuando está en campo trabajando.
- Dimensión social: madre de tres hijos que luego de separarse de su esposo Royal, quien más nunca los contactó, se dedicó a brindarles la mejor educación posible, incluyendo actividades culturales que suelen asociarse a la clase media alta: idiomas, karate, ballet, deportes, entre otros. Escribió un libro titulado “Una familia de genios” refiriéndose a la crianza de ellos. Es arqueólogo de ocupación y en sus tiempos libres dicta clases de Bridge junto a su contador Henry Sherman. Momentos antes de su segundo matrimonio con el Señor Sherman, se conoce a través de Royal que Ethel es católica-irlandesa, sin embargo no es practicante. Tiene en casa un sirviente hindú llamado Pagoda, quien llegó por Royal muchos años atrás pero se quedó trabajando en la casa de los Tenenbaums después de la separación.
- Dimensión psicológica: Cree que no hizo un buen trabajo criando a sus hijos y por eso hoy en día están estancados en sus vidas. Desde que se separó de Royal ha tenido varios pretendientes, pero no había considerado a ninguno hasta Henry, lo que la pone nerviosa porque tiene 18 años sin estar con un hombre.

b. Royal Tenenbaum

- Dimensión física: Royal es un hombre de mediana estatura, de aproximadamente 60 años, que lleva el cabello gris –tiene una

coronilla de calvicie en le parte de atrás de la cabeza- y bigotes grises. Usa lentes de pasta, fuma cigarrillos con una boquilla negra y siempre viste de camisa rosada o verde clara, corbata de rayas y traje gris con rayas blancas.

- Dimensión social: el padre de la familia. A pesar de ser mitad hebreo no es practicante. Abogado de profesión, Royal, de clase media alta venida a menos, se quedó en bancarrota cuando su hijo Chas lo demandó por haberle robado dinero de su negocio cuando era menor de edad y quedó inhabilitado para ejercer. Acostumbrado a la vida acomodada, vive en un hotel desde que se separó de Etheline hasta que lo botan por deudas, lo que lo impulsa a ponerse en contacto con su familia con quien no habla desde hace 22 años, aunque les miente diciendo que tiene cáncer terminal. En sus tiempos libres apuesta en peleas de perros callejeros, a las que va a acompañado de Pagoda, y solamente ha llevado a Richie y a sus nietos.
- Dimensión psicológica: Le fue infiel en contadas oportunidades a Etheline mientras estaban juntos. A pesar de ser oportunista, corrupto y mentiroso, tiene profundos deseos de trascender en la historia y dejar un legado, pero el único legado que tiene por los momentos es una colección de Enciclopedias Británica. Siempre dejó en claro que Margot era su hija adoptiva y, aunque nunca lo verbalizó, que Richie era su hijo favorito. Le incomoda la presencia de Henry Sherman, no sólo porque le está quitando a Ethel sino porque es negro. Mientras está “hospitalizado” en la casa de los Tenenbaums, espía a sus hijos y descubre sus conflictos personales en los que se inmiscuye tratando de ayudar, pero haberlos abandonado de niños tiene su precio y no se le hace fácil aproximarse. Quiere hacer las cosas distintas en esta oportunidad y pretende enseñarle a sus nietos, Ari y Uzi, a vivir la vida fuera de las normas y de los libros. Su actitud de comodidad

ante la vida cambia cuando es rechazado por su familia luego de descubrir su mentira del “cáncer terminal”, por lo que se busca trabajo en el hotel Lindbergh como ascensorista, dispuesto a progresar por sus propios medios. Pasa de tener mentalidad de persona adinerada a pensar como una persona trabajadora de clase media. Su función dramática es detonar las acciones y permitir que la trama avance.

c. Chas Tenenbaum

- Dimensión física: hombre de treinta y tantos años, de mediana estatura y cabello negro rizado. Siempre viste un conjunto deportivo Adidas rojo de pantalón largo y manga larga. Sólo se cambiará de vestuario en el matrimonio de Ethel con Henry que viste de traje gris como Richie, y en el funeral de Royal que usará el mismo conjunto deportivo Adidas pero negro. Al igual que sus hermanos, este vestuario invariable representa el estancamiento en su vida.
- Dimensión social: el hijo mayor, y el único de los tres que es padre. A pesar de ser mitad judío, mitad católico-irlandés, no es practicante. Desde pequeño se dedicó a los negocios, incluso llegó a patentar una raza de ratones dálmatas de laboratorio inventados por él. Hace ejercicio y obliga a sus hijos a entrenar 16 veces por semana. Vive en un apartamento grande y lujoso, lo que indica una buena posición económica.
- Dimensión psicológica: Desde pequeño, Chas intentó impresionar a su padre, lo que se muestra en el cumpleaños de Margot cuando presentan la obra escrita por ella y Royal indica que no le gustó pero Chas insiste en saber si por lo menos los personajes estuvieron bien desarrollados. En otra oportunidad, jugando con pistolas de balines junto a Royal, Richie y Eli, su padre le pega un disparo en la mano sin ninguna razón a pesar de ser su equipo, evento que marca su vida y traición que resiente, al igual que el

abandono, hasta su vida adulta. Además, siente envidia por la relación de Richie con Royal. Es un hombre cínico e inseguro, que tras la pérdida de Rachel, su difunta esposa, se ha obsesionado con su seguridad y la de sus hijos. Tiene deseos de ser un mejor padre de lo que fue Royal y por eso sobreprotege a sus hijos hasta el punto de controlarlos y encerrarlos trabajando o ejercitándose con tal de estar lejos de cualquier peligro. Su función dramática es servir de obstáculo en la lucha de Royal por conseguir la redención.

d. Richie Tenenbaum

- Dimensión física: hombre alto, de poco más treinta años, de cabello castaño largo, bigotes y barba. Siempre viste con una chemise de tenista blanca con rayas azules y rojas marca Fila debajo de un traje beige, en la frente y muñecas sudaderas de banda elástica blancas que combinan con su chemise, y lentes de sol tipo aviador. Sólo cambiará de vestuario en el hospital que lleva una bata clínica blanca, y en el matrimonio de Ethel con Henry que lleva traje gris al igual que Chas.
- Dimensión social: hijo del medio. A pesar de ser mitad judío, mitad católico-irlandés, no es practicante. Desde tercer grado se dedicó al tenis profesional y fue campeón en tres oportunidades pero luego de un colapso porque el amor de su vida, su hermana adoptiva, Margot Tenenbaum se casara, se jubiló. Desde pequeño tocaba batería, coleccionaba carros, cuidaba a su mascota, un águila llamada Mordecai, acampaba en el último piso de la casa con una colección de discos de vinyl, e intentó desarrollarse como pintor, sólo pintaba retratos de Margot, pero no prosperó. Antes de recibir la noticia del “cáncer terminal” de Royal, viajaba en primera clase en un barco por Costa de Marfil pero al tener que regresar repentinamente, viaja en tercera clase, lo que indica un status de clase media alta.

- Dimensión psicológica: desde pequeño ha estado enamorado de Margot Tenenbaum, pero nunca lo manifestó sino 22 años después de la separación de sus padres que lo confiesa a Eli Cash, su amigo de la infancia y vecino, a través de un telegrama. Era el único de los tres que acompañaba a su padre a las peleas de perro en la ciudad. Una vez de regreso a la casa de los Tenenbaum, le cede su cuarto a Royal sin permiso de nadie, lo que genera una discusión familiar, alegando que su padre se encuentra muy solo, enfermo y que es su padre. Es el único interesado en reestablecer una relación con Royal y llenar el vacío del abandono. Su sensibilidad es su mayor virtud y peor defecto: luego de descubrir el pasado amoroso de Margot, elimina todo lo que lo caracteriza (corta su bandana de atleta, su cabello y su barba quedando casi irreconocible) e intenta quitarse la vida, como si matara simbólicamente al Richie que era un tenista fracasado enamorado de su hermana adoptiva. Su función dramática es reencontrar a toda la familia.

e. Margot Tenenbaum

- Dimensión física: mujer de poco más de treinta años, cabello rubio hasta el cuello en corte recto, siempre lleva un ganchito de plástico que le sostiene el cabello, un vestido de chemise de rayas azules o vinotinto Lacoste y un abrigo de piel marrón. Lleva siempre los ojos delineados de negro. Solo cambia de vestuario en el matrimonio de Etheline y Henry que lleva un vestido manga larga gris similar al de Ethel pero corto.
- Dimensión social: hija menor, fue adoptada cuando tenía 2 años. A pesar de ser mitad judía, mitad católica-irlandesa, no es practicante. Está infelizmente casada con el psicólogo Raleigh St. Clair, aunque no lo ama y con quien no tiene buena comunicación. Desde el colegio es dramaturga y recibió una beca cuando seguía en colegio, pero desde hace más de 9 años que no completa una obra. En la llamada telefónica que tiene con Eli, al inicio de la

historia, se evidencia que Margot escribió una reseña en el periódico sobre el último libro de Eli donde destaca que no es un genio. Desde pequeña estuvo muy apegada a las artes: practicó ballet, construía maquetas de las escenografías de sus obras, tomaba fotografías análogas, leía con avidez y coleccionó una gran variedad de libros en su biblioteca.

- Dimensión psicológica: Le es infiel con Eli Cash a pesar de estar secretamente enamorada de Richie Tenenbaum. Nunca manifiesta este secreto hasta que Eli lo deja claro en la conversación cuando terminan su relación extra-marital. Royal la excluía de las visitas a la abuela y siempre la introducía como su hija adoptiva, lo que la hacía sentir que estaba avergonzado de ella y que no era una más del clan Tenenbaum. En el último cumpleaños al que Royal estuvo invitado, presentaron una obra escrita por ella que su padre desprestigió, lo que desde entonces afectó a Margot en su autoestima y seguridad al escribir. Una vez resuelto su conflicto con su padre y con Richie, es que puede volver escribir y crea una historia basada en su propia vida. Es la más cercana de los tres a su madre, Ethel, y es con quien realmente se abre para decirle que está deprimida lo que finalmente da pie para que Margot regrese a casa de los Tenenbaums. Misteriosa y callada, Margot guarda sabe guardar secretos, entre ellos: ha sido fumadora desde los 12 años, ha llevado una amplia vida amorosa (incluidos hombres y mujeres de distintas razas y nacionalidades), tuvo un primer matrimonio con un jamaiquino con quien tiene un estudio de grabación, y a los 14 años y se escapó para conocer a su padre biológico, un granjero de poca educación que accidentalmente le corta un dedo con un hacha. Esta pérdida del dedo simboliza la separación de su padre biológico y el reemplazo por un dedo de madera, según Joshua Gooch (2009), es un “sustituto simbólico”, tal como Royal es un sustituto de su padre, aunque no sea exactamente el padre que ella

desea (§5). En su vida de casada con Raleigh, pasa la mayor parte del tiempo encerrada en el baño viendo televisión y hablando por teléfono con Eli. Duda del talento de Eli, a quien considera, despectivamente, como un escritor popular.

f. Eli Cash

- Dimensión física: hombre delgado de poco más de treinta años, con cabello largo y rubio, y no usa ni barba ni bigotes. Lleva puesto una camisa de botones verde o con estampado de bacterias beige, una chaqueta con hilachas que a veces lleva en los hombros como un chal, pantalón azul claro y un sombrero beige tipo vaquero. Su único cambio de ropa ocurren cuando recibe escondido a Margot en su cuarto que sólo lleva puestos interiores blancos, y para el matrimonio de Ethel y Henry que está vestido de traje gris igual que los Tenenbaums aunque lleva puesto su sombrero.
- Dimensión social: amigo y vecino de la infancia de Richie, y amante de Margot. Desde pequeño vivía con su abuela en un apartamento pequeño y poco lujoso en un edificio frente a la casa de los Tenenbaums, lo que indica que era una clase social más baja. Aunque se revela a través de Ethel que Eli estudió en universidad (porque le mandaba sus notas) se desconoce qué carrera estudió, y actualmente es escritor de novelas popular sobre tribus indígenas americanas. Su pasatiempo principal es drogarse en mezcalina y otras drogas como un refugio.
- Dimensión psicológica: la única familia que se revela de Eli es una abuela con la que vivió cuando era niño, aunque pasaba la mayoría del tiempo en casa de los Tenenbaums. Tiene una fuerte necesidad de pertenecer, de ser uno más de los Tenenbaums. “Siempre he querido ser un Tenenbaum”, dice, aunque busque medios no tradicionales como ser amante de Margot y drogarse. Cuando Ethel le cuenta a Margot que Eli desde siempre le manda sus notas de

prensa y hoy en día sus recortes de revistas, queda en evidencia el vacío maternal de Eli que busca desesperadamente atención y apoyo. Su función dramática es detonar el último punto de giro que permite que Chas perdone a su padre.

g. Pagoda:

- Dimensión física: hombre de aproximadamente 60 años. De cabello blanco, delgado y de baja estatura, siempre lleva unos pantalones rosados claros y una camisa blanca. Fuera de casa usa gorrito gris, abrigo beige y lentes de sol, y en el cuarto de Richie, donde está instalado Royal, lleva una bata de clínica azul clara.
- Dimensión social: es un hombre hindú, muy callado y reservado. Cuando Royal llama por el intercomunicador a sus nietos para invitarlos a salir, se ve al fondo a Pagoda haciendo la parada de cabeza sin apoyar sus manos, una figura corporal propia de la práctica del yoga. Trabaja como una especie de mayordomo en la casa.
- Dimensión psicológica: ha vivido con Royal y su familia por más de 22 años, y desconoce sobre su vida personal, por lo que lo más cercano que tiene a una familia son los Tenenbaums. Su relación con Royal inició muchos años atrás, cuando Pagoda era un asesino contratado en Calcuta y acuchilló a Royal. Desde entonces, fiel a Royal, lo mantiene informado, a pesar de que ya no viva en la casa, y es su compañero de farsas. Su función dramática es detonar el primer nudo de la trama según Syd Field.

En relación a los decorados y escenarios, la casa de los Tenenbaum en Archer Avenue es la locación principal que se convierte en un personaje más de la historia. La casa, decorada al detalle desde el papel tapiz, los muebles, los adornos en cada cuarto, transmiten la personalidad de los personajes que habitan en ellos. Es en este lugar donde ocurre la tragedia de hace 22 años que alimenta de traiciones, engaños y desilusiones (la separación de sus padres) a los tres genios que prometían tener un brillante futuro. La

casa, al igual que los vestuarios de los personajes, no cambia con el pasar del tiempo. Sin embargo, no es un símbolo de estancamiento sino de nuevas oportunidades, porque es en esa misma casa donde el encuentro, el perdón y la conexión entre Royal y su familia finalmente tienen lugar.

### 2.1.6 Temática

- **Lo que significa ser un Tenenbaum**

*The Royal Tenenbaums* toca temas como el divorcio, la infidelidad, el abandono, la pérdida, la muerte, la trascendencia, el incesto, el suicidio, el amor, el perdón, y la drogadicción. Temas delicados que son abordados con elementos de comedia y con personajes nobles haciendo de esta una película del género híbrido *dramedy*, una fusión de comedia y drama. Pero estas temáticas giran en torno a un eje central: la familia. “Siempre he querido ser un Tenenbaum”, dice Eli, a lo que Royal le responde “Yo también”. Los Tenenbaum son una familia de excéntricos fracasados y melancólicos que se quedaron estancados en sus vidas personales y profesionales. Entonces, ¿por qué todos quieren ser un Tenenbaum? ¿Qué significa ser un Tenenbaum?

Como ha quedado en claro, ser un Tenenbaum no tiene que ver con la relación consanguínea, pues de ser así, Royal sería un Tenenbaum y Margot no lo sería. Jen Hedler Phillis (2014) ofrece la siguiente perspectiva: lo que separa a los Tenenbaums de Eli y Royal es la aproximación la educación a través de aproximaciones a las artes y la cultura. “Para Anderson”, explica Phillis, “la relación de una persona con la cultura determina el estatus de su clase (...) Para ser un Tenenbaum, tienes que tener la relación correcta con la cultura” (p. 174) [Traducción libre del autor]. Siguiendo esta lógica, Eli, con toda su fama y dinero por la popularidad de su libro, y Royal, con su título de abogado, pertenecen a una clase inferior de la que ellos están conscientes.

Esta conciencia de ser distintos a los Tenenbaum es lo que despierta su deseo de ser uno más de la familia. Entonces, es posible decir que, en un sentido macro, *The Royal*

*Tenenbaums* trata sobre el sentido de pertenencia, sobre la búsqueda de la propia identidad que sólo pareciera encontrarse al reconocerse a sí mismo en tanto a que el otro lo reconoce a uno, en este caso, a través del perdón.

- **Lo que es ser un Tenenabum**

Anderson ha señalado en entrevistas que uno de los eventos más determinantes de su vida fue el divorcio de sus papás. Habla de ese evento como si le hubiera dejado una herida profunda, un agujero de donde brotan sus nostálgicos personajes. Decía Tarkovsky:

El punto es que la profundidad y el significado del trabajo de un director solo puede ser medido en el término de qué lo hace filmar algo: la motivación es el factor decisivo, el método y la manera son sólo circunstanciales. (1987, p.150).

Cuando uno, como espectador, ve *The Royal Tenenbaums* observa desde el principio cómo Royal le falló a su familia y automáticamente empatiza con Chas, Richie y Margot. Poco a poco, el espectador se introduce en la espiral de tristeza y frustración que sienten los personajes: los ve sufrir y se identifica, porque todos los seres humanos, en mayor o menor medida, se han sentido traicionados y abandonados alguna vez.

Pero luego, sin darse cuenta, el espectador empieza a caer por las pícaras triquiñuelas que orquesta Royal y permite que esto pase porque comienza a observar que el motivo interesado de su intento desesperado por conectarse por su familia se va deshojando hasta dejarlo desnudo con una antigua herida todavía abierta: la de la soledad, herida que lo lleva a sincerar su aproximación con sus hijos.

Posiblemente, si el espectador tuviera a un Royal en su vida, le sería completamente difícil –si no imposible– perdonarle el daño, las mentiras y las traiciones de tantos años. Pero es precisamente el ver cómo va dejando caer las máscaras lo que lo conmueve. Lo ve lejos, allá en la pantalla, y eso le brinda la tranquilidad de distanciarse y no dejarse

afectar para valorar desde afuera sus esfuerzos. Pero Anderson, logra desde esa distancia que el espectador se sumerja en la trama y decida dejarse involucrar. Una vez alcanzado este punto, el espectador se siente tan cerca de lo que ocurre que se siente como un hermano más de esa familia excéntrica que se ha preparado con todos los golpes hasta estar listo para perdonar. Ser un Tenenbaum es estar dispuesto a fracasar hasta que duela y, como Charlie Brown, seguir intentando levantar el papagayo hasta lograrlo.

## **2.2 THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU**

*“Habitamos en un mundo extraordinariamente depravado, interesante y salvaje donde las cosas no son en absoluto equitativas, y el propósito del auténtico drama es ayudar a que no lo olvidemos”.-  
David Mamet*

### **2.2.1 Contexto de producción**

*The Life Aquatic with Steve Zissou* es la tercera película de Wes Anderson. El director la co-escribió junto al guionista y director neoyorquino Noah Baumbach. La historia tiene lugar principalmente en el barco *Belafonte* donde viajan los personajes en alta mar. La película se filmó una parte en distintas zonas de Italia: Nápoles, Florencia, la Isla Ponza y Roma. Contó con un presupuesto de 50.000.000 dólares.

### **2.2.2 Ficha técnico-artística**

*Título Original:* The Life Aquatic *Producción:* Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin, Touchstone Pictures, American Empirical Pictures y Scott Rudin Productions. *Guión:* Wes Anderson y Noah Baumbach. *Dirección:* Wes Anderson. *Edición y montaje:* David Moritz. *Dirección de fotografía:* Robert D. Yeoman. *Música:* Mark Mothersbaugh. *Diseño de producción:* Mark Friedberg. *Dirección de arte:* Stefano Maria Ortolani, Marco Trentini y Eugenio Ulissi. *Diseño de vestuario:* Milena Canonero. *Estreno:* 25 de diciembre de 2004 (USA). *Duración:* 119 min.

*Intérpretes:* Bill Murray (Steve Zissou), Owen Wilson (Ned Plimpton), Cate Blanchett (Jane Winslett-Richardson), Anjelica Huston (Eleanor Zissou), Willem Dafoe (Klaus Daimler), Jeff Goldblum (Alistair Hennessey), Michael Gambon (Oseary Drakoulis), Seu Jorge (Pelé Dos Santos), Noah Taylor (Vladimir Wolodarsky), Bud Cort (Bill Ubell), Robyn Cohen (Anne-Marie Sakowitz), Waris Ahluwalia (Vikram Ray), Matthew Gray Gubler (pasante #1).

### **2.2.3 Sinopsis Argumental y Segmentación**

Tras la muerte de su compañero por un legendario y raro espécimen de tiburón, el oceanógrafo y cineasta Steve Zissou, un personaje al estilo Jacques Cousteau, convoca a su tripulación que incluye a su esposa (de la cual está separado), a una periodista embarazada y a un joven que reclama ser su hijo, para vengarse del “tiburón jaguar” que mató a su compañero de trabajo.

La película presenta un juego metaficcional que inicia con un telón rojo que abre como si el espectador fuera a ver un documental llamado *The Life Aquatic with Steve Zissou*. Inmediatamente después, comienza la proyección de la primera parte de la película diegética dirigida por Steve Zissou en un teatro de Italia. No está dividida por capítulos claramente identificables como *The Royal Tenenbaums*, sin embargo, desde que inicia el viaje en el barco existe una segmentación por secuencias con títulos superpuestos que marcan el paso del tiempo diegético y brinda la sensación, para el espectador en la sala de cine, de ver un nuevo capítulo en el documental que está viendo sobre un documental que se está haciendo. La película termina con una toma del cantante brasileño Seu Jorge tocando guitarra delante del mismo telón rojo que inicia la película pero cerrado. La segmentación propuesta para este trabajo de investigación es la siguiente:

1. La proyección: El oceanógrafo Steve Zissou proyecta la primera parte de su nueva película en Loquasto, Italia, donde un supuesto tiburón jaguar se come a su compañero de trabajo Esteban y no es bien recibida por el público. En la ronda de preguntas un joven curioso e interesado (Ned Plimpton) le pregunta cuál es próximo plan

para la tripulación Zissou, a lo que Steve responde “ir tras el tiburón y matarlo” causando polémica en el público italiano. En la recepción, Steve habla con sus inversionistas, con su némesis Alistair Hennessy y con Eleonor su esposa. Steve recibe de regalo un caballito de mar de creyón en una bolsita plástica con agua del sobrino de Klaus, uno de los miembros más fieles de la tripulación Zissou. Al salir de la proyección, Zissou golpea a un espectador que le insinúa provocándolo que él mató a Esteban.

2. Ned Plimpton: el joven de la proyección, Ned Plimpton, hijo de la difunta Katherine Plimpton con quien Zissou tuvo un romance hace 30 años, se aproxima a Steve para indicarle que cree que él es su padre. Drakoulias los interrumpe para informarle que una periodista los acompañará en el viaje para un reportaje y que deben aprovechar la oportunidad. Zissou le pide a Eleonor que Ned venga al viaje con ellos y ella acepta. Ned y Steve fuman marihuana mientras conversan sobre la vida de Ned; éste le muestra un anillo de la Sociedad Zissou y le confiesa que ha sido miembro desde que tiene 11 años. Steve le enseña el Belafonte.

3. Pescepada Island: Steve le ofrece a Ned darle su apellido: Zissou. En un salón contiguo, Steve escucha que un grupo de personas está hablando mal de él y de sus películas. Afectado por los comentarios, sale del lugar y Ned lo reconforta. En un momento de confesión, Ned le dice que su mamá se suicidó y, aprovechando el momento de intimidad, Steve lo invita a su isla: Pescepada Island. En la isla, Steve despierta en la madrugada a Ned para mostrarle unas unas aguamalas que brillan que la tripulación está documentando. Ned le pregunta qué es lo que hace que brillen y Steve, que disfrutó la improvisación genuina de Ned frente a cámara, lo invita frente a cámara a ser un miembro de la tripulación Zissou. Esta idea despierta los celos de Klaus. Llega la periodista con sus maletas y parece estar embarazada.

4. Conociendo a Jane: Eleonor no entiende la insistencia de Steve por conectar con Ned. Luego de indicar en la aerolínea Air Kentucky que no regresará por un tiempo, Ned se detiene en el cuarto de Jane, la periodista, porque la escucha leer en voz alta. Jane lo interroga sobre su madre y sobre Steve. Al día siguiente, Jane entrevista crudamente a

Steve quien se incomoda y toda la situación resulta en una discusión. Por otra parte, Klaus amenaza a Ned con no intrometerse en el show de Steve y le da una bofetada pero Ned le advierte que no lo vuelva a tocar. Steve le advierte a Ned que tenga cuidado con Jane, mientras esta deja un mensaje telefónico a Ross, el padre de su hijo.

5. La herencia: Oseary Drakoulis llama para informarles que el posible inversor árabe no está interesado en el proyecto, a lo que Ned interviene aportando su herencia. Dentro de las condiciones para que el proyecto arranque está que Steve debe jurar legalmente no matar al tiburón en caso de que exista. La tripulación se prepara en la Isla Pescespada, pero en uno de los entrenamientos Ned se ahoga y requiere resucitación cardiopulmonar. Eleanor toma este evento como mal agüero y le pide a su esposo que no haga este viaje, pero ante la negativa de Steve, Eleanor recoge sus maletas para no ser parte de “lo que vaya a pasar en ese viaje”. Las súplicas de Steve son inútiles.

6. Día 1: Jane entrevista a Steve pero este intenta robarle un beso. En un momento de confesiones, Jane le dice que el padre de su hijo es su editor y Steve le confiesa que ha decaído. La imagen del héroe de la infancia de Jane se derrumba en sus narices. En la noche, Ned le pide permiso a Steve para modificar el logo de la tripulación y le muestra una carta fanática que Steve le respondió cuando él tenía 11 años. Steve, con los ojos aguados, le dice que parece ser una respuesta estándar.

7. Día 5, explorando la señal fantasma: se roban equipos de la operación Hennessy para ubicar al tiburón. Anne Marie, miembro de la tripulación, le advierte a Steve que la ruta que propone es por aguas no protegidas pero Steve la ignora. La química entre Ned y Jane comienza a aflorar y Ned le regala una concha marina como collar. Jane encuentra a Steve leyendo sus diarios, quien sale afectado al descubrir que ella lo ve como un fracaso. A la mañana siguiente bajan a filmar la exploración de una señal fantasma que apreció en el satélite pero sólo descubren un avión hundido. Ned le pregunta a Steve si puede llamarlo papá en la grabación y él le responde que no.

8. Día 9, aguas no protegidas: viajan por aguas no protegidas y Ned no subió a hacer su guardia por quedarse hablando con Jane. Mientras Pelé toca música, aparecen unos piratas que amordazan a toda la tripulación. Los piratas se llevan a Ned como rehén, pero al descubrir que Bill, el administrador, habla filipino lo intercambian con Ned. Steve preocupado por la seguridad de su tripulación decide desatarse y desarmar a un filipino. Se abre fuego en cubierta y Steve mata a un pirata que a su vez deja herido a un interno de Zissou. Los filipinos se van dejando a su perro en el Belafonte. Ned está recuperándose en la enfermería.

9. Día 14, rebelión en el Belafonte: Ann Marie inicia una rebelión contra el irresponsable Steve que Klaus intenta apaciguar. Aparece Henessy que ofrece remolcarlos hasta Port au Patois pero por el precio de todo su presupuesto y Steve se ve obligado a firmar. Steve convoca a todos en cubierta, y con la moral baja dudando de su capacidad como líder, les dice que quien quiera renunciar que se vaya. Ann Marie y los internos se van. Jane deja un nuevo mensaje telefónico a su editor para pedirle que nunca más la contacte y luego el informa a Ned que irá del Belafonte. Steve le pide ayuda a Drakoulis pero George dice que no tiene cómo ayudarlo.

10. Día 20, Port au Patois: Steve llega a la villa Henessy donde se queda Eleanor para pedirle que sus papás lo financie pero ella se lo niega. Eleanor interroga a Steve sobre su relación con Ned y conversan sobre los hijos que nunca tuvieron juntos. De regreso al barco, Steve encuentra a Ned en el cuarto de Jane y se pelea a golpes con él. Ned le reclama a Steve que siempre supo de su existencia y nunca lo contactó. Eleanor llega al barco interrumpiendo el momento de confesiones. Aporta el dinero y descifra que los piratas tienen a Bill secuestrado en las islas Ping. Mientras el equipo arma el plan de acción, Eleanor le prepara un sandwich a Jane y le confiesa que Steve es infértil.

11. Día 27, el rescate: la tripulación llega a la isla. En la división de grupos, Klaus se queja que Steve nunca lo escoge pero este le sube los ánimos diciéndole que él es el líder de su grupo. Luego de revisar las ruinas y no encontrar nada, Steve da la orden de irse pero cae por las escaleras. En este momento cae en cuenta de su patetismo, sus

fracasos y su soledad, y le dice a Ned que para él es su hijo. Encuentran a Hill amordazado, y el perro de los filipinos, Cody, les indica dónde están los piratas. Se abre el fuego y Ned y Klaus con la dinamita. Se dirigen hacia la lancha en la playa con Bill y Hennessy. Steve se da cuenta de que Cody se quedó en la isla.

12. Buscando al tiburón jaguar: Ned presenta el nuevo logo: un símbolo para el Belafonte, otro para la isla Pescepada, otro para la amistad, una K para Klaus y una imagen de Esteban. Klaus y Steve le sugieren poner un símbolo que lo represente. Steve desanimado cancela el proyecto y el viaje, pero Ned le recuerda que invirtió una gran suma de dinero en el proyecto y que algo tuvo que comerse a Esteban. Ned y Steve salen en el helicóptero pequeño para buscar señales del tiburón. En el aire, Steve le muestra la carta que Ned le escribió hace años y que él guardó. Desde arriba ven a un cardumen de peces *fluorescent snapper* que indican la presencia del tiburón jaguar pero el helicóptero cae al agua. Ned queda gravemente herido; Steve lo saca hasta la playa pero Ned muere. Hacen una ceremonia y Jane coloca las cartas en el ataúd. Lo lanzan al mar.

13. Despedidas: Eleanor llora por la muerte de Ned, es la primera vez que llora frente a Steve. Drakoulis regresa de su viaje al Belafonte. Steve habla con Jane agradeciéndole por mostrarle el primer borrador del artículo y le dice que es una buena escritora. Un miembro de la tripulación anuncia que arreglaron el monitor y que el radar indica que el tiburón está en un arrecife cerca. Salen todos en la pequeña cápsula submarina *Deep Search*. En las profundidades se encuentran frente a frente con el legendario tiburón jaguar. Vikram, miembro de la tripulación, Steve llora y todos colocan una mano en su hombro en señal de apoyo. De regreso a Loquanto, Italia, se proyecta la última parte de la película de Steve Zissou, pero este se queda afuera fumando un porro de marihuana. A terminar la proyección sale Steve le entrega el anillo de Ned al sobrino de Klaus. Desde los escalones, junto al niño, Steve escucha la puerta abrirse y los aplausos del público.

#### **2.2.4 Elementos formales del texto filmico**

#### 2.2.4.1 Código visual

En *Life Aquatic*, Anderson se apoya en su mayoría planos medios y planos medios cortos, pero a diferencia de TRT y TDL, hay mayor presencia de planos abiertos como planos enteros y planos generales. Estos cumplen varias funciones: como planos de situación introducen al espectador en una nueva circunstancia como en el min. 49:01 donde todo el equipo mira la señal del tiburón jaguar en los equipos Hennessy que acaban de robar; como escenas informantes ubican en tiempo y espacio, tal como en el min. 1:04:26 que se observa el barco de Zissou en medio del mar de noche y tiene unas palabras, en fuente Futura, superpuestas a la imagen indicando el día diegético y el nombre de la próxima secuencia narrativa: “Día 14, Rebelión en el Belafonte”; como planos enteros mostrando la relación del personaje con un contexto o situación específica, en el min. 1:03:59 comienza la secuencia de acción donde Steve decide hacer algo para defender a su barco y su tripulación por lo que desarma a uno de los piratas y abre fuego contra los demás incitándolos a irse de su territorio, o bien en el caso posterior al ataque, en el min. 1:07:28, cuando Steve está incómodo, sentado en el barco de Hennessy quien cómodamente desde un sillón amarillo en cubierta (al fondo se ve el gran barco y una fila de su tripulación perfectamente alineada dando la impresión de la autoridad y orden impuesto por Hennessy) le indica que puede auxiliar al Belafonte pero por un alto precio; y por último, los planos generales empleados como herramientas de distanciamiento emocional, como en el min. 1:39:56 con la muerte de Ned: en vez de utilizar un primer de Steve, Anderson muestra a Zissou salir del agua con el cuerpo de Ned en brazos, lo coloca en la arena y mira a su alrededor. Zissou está completamente solo, en el medio de la nada, con su “casi hijo” muerto a sus pies, el inmenso mar de fondo y el sonido de las olas en primer plano mezclándose con la nostálgica canción *The way I feel inside* de la banda The Zombies.

Los planos medios cumplen la función de mostrar la relación del personaje con el entorno. Durante la entrevista de Jane a Zissou en la Isla Pescespada, Jane despierta las inseguridades y la ira de Steve al decirle que le parecieron falsas algunas cosas de la primera parte de su película; Zissou, sentado frente a un vitral que muestra a una orca

nadar, en medio de un laboratorio con varias máquinas y equipos de grabación, le reclama e insulta y pareciera que la orca, que mira fijamente en dirección a Jane, lo apoyara (min. 28:37). Los planos cerrados nos acercan a lo que está viviendo el personaje en su interior. Por ejemplo: la propuesta que le hace Steve a un fanático de tercera edad para que falsifique su firma, demostrando su decadencia y patetismo (min. 08:25); el reclamo del celoso Klaus a Steve porque éste invitó a Ned a ser miembro de la tripulación Zissou; ambos están simétricamente encuadrados en primer plano dejando un aire entre ellos a través del cual se ve desenfocado a Ned (min. 22:38); las incómodas llamadas telefónicas donde Jane intenta contactar a su editor, el padre de su hijo que está casado con otra mujer, que permiten ver su necesidad de atención, respuesta y cariño de su parte (min. 32:08); la escena en la que Zissou lee la carta que le respondió a Ned cuando éste tenía 11 años, conmovido la reconoce pero no le dice nada a Ned (min. 41:46); la decisión de Steve, en pleno robo, de no dejarse afectar por lo que los demás dicen y de reunir coraje para desamarrarse y contraatacar a los piratas (min. 1:03:55); cuando Steve, después de haber perdido autoridad tras el ataque de los piratas, da las instrucciones de cruzar la línea del suelo quienes quieran irse (min.1:09:22).

Aparece con frecuencia el sello distintivo de planos detalles en las tomas cenitales para brindar información adicional o mostrar una metáfora. En el primer caso: los pies de Steve y Jane desde el globo de helio muestran en desenfoco al Belafonte abajo, indicando la gran altura a la que están (min. 42:58); el tatuaje en el brazo de Steve con el nombre de su ex-esposa, Jaqueline, tachado y debajo el nombre su nuevo submarino “Deep Search” (min. 43:15); en la libreta aparecen las coordenadas del tiburón jaguar (min. 1:46:45). El segundo caso: el caballito de mar de creyón, una especie muy rara de encontrar, que le regala el sobrino de Klaus a Zissou, funciona como un recordatorio de la niñez, de sus coloridos sueños y pasadas ambiciones que están ahora frágilmente contenidos en una bolsa de plástico sin mayor protección (min. 7:37); el anillo desgastado de la sociedad Zissou que lleva Ned desde su infancia, como indicando los años que lleva buscando a su padre (min. 14:31); el juego de cartas y sobres que le entrega Steve a Ned donde aparece el nombre Kingsley Ned Zissou, el nombre que Steve le hubiera puesto, indicando que ahora Ned pertenece a algo (min. 31:55); los cangrejos

de azúcar en la ceremonia de apareamiento donde el cangrejo rojo, que pareciera ser reflejo de Eleanor, le arranca la pinza al cangrejo azul, símbolo de Steve, como si la despedida de Eleanor fuera al mismo tiempo una muestra de cariño tan dolorosa para Steve como si le arrancaran un pedazo del cuerpo (min. 40:18).

Anderson invita al espectador a acercarse a la acción atravesando las paredes de los espacios del Belafonte, como si el barco tuviera un corte transversal, que Anderson introduce con un plano secuencia permitiéndonos recorrerlo por cada uno de los cuartos, tal como si se hiciera zoom a una casa de muñecas (min. 15:03). Se mantiene el sello personal de Anderson al utilizar paneos, *tilts* y *travels* con grúas, generalmente en planos secuencias. En el min. 51:55 la cámara sigue a Jane entrando a su cuarto y hace un paneo violento a la izquierda para descubrir a Steve hurgando el diario personal de la periodista. No hay cortes en esta escena; la discusión es en tiempo real presentada de tal manera que el espectador se sienta presente y la cámara cumpla función de sus ojos, volteando a ver a la persona que contra-argumenta en la discusión. El plano secuencia con paneos de izquierda a derecha funcionan también para dar introducir el humor: están diciendo unas palabras en el funeral del pirata cuando de pronto la cámara panea a la derecha para mostrar el gran barco que acaba de aparecer, hace un zoom violento para mostrar a Hennessy hablar por altavoz (tal como la escena donde se muestra al detective privado en el edificio siguiendo la conversación de Margot y Eli en el puente en *The Royal Tenenbaums*) y regresa a enfocar el funeral en el Belafonte donde la reacción inmediata de Steve es olvidarse de la ceremonia y lanzar el cuerpo al agua del otro lado del barco (min. 1:06:56) . En relación a los lentes, se observa el uso de lentes gran angulares que permiten mostrar dentro del encuadre una visión global del espacio y permiten profundidad de campo, inclusive en los planos cerrados.

En *Life Aquatic* el uso de la cámara lenta ocurre únicamente al final de la historia: primero, en la toma cenital donde se ven un par de pies en el piso del helicóptero cayendo al agua, como si inútilmente se intentara suspender el tiempo para detener lo inevitable; segundo, cuando finaliza la proyección de la segunda parte de la película de Zissou en Loquasto, Italia. En este último, el *slow motion* nos introduce al mundo interior del

personaje: Steve carga en sus hombros al sobrino de Klaus -como si fuera Tiny Tim en Canción de Navidad de Charles Dickens- y al ritmo de la canción *Queen Bitch* de la estrella del rock David Bowie, Zissou camina como una celebridad seguido por una multitud y por paparazzis, determinado, orgulloso, como quien tiene claro cuál es su norte, como quien tuvo razón todo este tiempo: como quien tiene la seguridad de que el tiburón jaguar siempre existió (min. 1:51:45).

De nuevo el *horror vacui* está presente en los encuadres pero manteniendo la armonía y simetría en la composición. Es frecuente ver a varios miembros de la tripulación Zissou en un mismo encuadre, como en el min. 53:40 mientras se preparan para sumergirse en el agua o en el min. 1:06:20 en la enfermería mientras Ned se recupera, Jane le sostiene la mano, Steve está a su lado, y por la puerta y ventanas aparecen los demás observándolo. La angulación es sutil, pero Anderson juega con unos ligeros contrapicados en momentos de autoridad, como en la secuencia donde Zissou les pide que crucen la línea si desean irse o en el plano-contraplano de Eleanor y Steve cuando éste va a la Villa Hennessy para pedirle un préstamo, ella parece en ligero contrapicado y un vulnerable Zissou aparece en ligero picado (min. 1:15:39). El uso del picado lo utiliza Anderson como antónimo en momentos de vulnerabilidad: al inicio de la historia, al salir de la proyección en Loquasto, la angulación de Steve está en picado justo antes de perder el control por el comentario inapropiado del espectador en la alfombra roja (min. 9:02).

Para crear el mundo mágico submarino en el cual Zissou se adentra para hacer sus películas, las criaturas submarinas fueron animadas por el director de películas en *stop motion*, Henry Selick: los cangrejos de azúcar, el caballito de mar de creyón, la iguana submarina, el pez colibrí, las tortugas de investigación de Hennessy, los animales de Villa Hennessy (la salamandra, los sapitos saltarines), el tiburón jaguar; todas las criaturas mágicas y extrañas son efectos visuales. También el fondo del mar es completamente animado en la escena donde el submarino baja finalmente con toda la tripulación a encontrarse con el tiburón jaguar.

La proxemia de los personajes en la composición evidencia sus relaciones personales. Ned está en los encuadres cerca de las personas con quienes mantiene una relación íntima: de Steve, quien antes de empezar el viaje le dijo a Eleonor “Él es mi secuaz”; y de Jane, a quien besa en su debido momento y se acuesta con ella en la cama. En el *footage* de las películas de Zissou, se puede ver la cercanía entre Ned y su difunto amigo Esteban. Steve intenta acercarse demasiado a Jane cuando están en el globo aéreo, donde intenta robarle un beso. A partir de ese intento fallido, se hace más evidente la proxemia entre Ned y Jane.

La iluminación general es cálida, tanto en Italia, como en la Isla Pescespeda y en el Belafonte, incluso los momentos dentro del agua cuando se sumergen a explorar la señal fantasma y cuando buscan al tiburón jaguar en el submarino. Sin embargo, desde que los piratas sacan a toda la tripulación amarrada a cubierta hasta que Steve decide contraatacar, la iluminación se torna fría. Hay un filtro azul similar al de la escena del suicidio de Richie en *The Royal Tenenbaums*, donde el azul ambienta el fracaso, la decepción y la profunda impotencia de Steve. El manejo de la paleta de colores es de colores azules y amarillos, con una presencia del naranja.

Anderson trabaja una vez más con Robert Yeoman como director de fotografía, y se filman *The Life Aquatic* en CinemaScope con lente gran angular.

#### **2.2.4.2 Código sonoro**

A diferencia de *The Royal Tenenbaums* y *The Darjeeling Limited*, Anderson explota el recurso de la música diegética al tener un miembro de la tripulación, Pelé dos Santos interpretado por el cantante brasileño Seu Jorge, que canta y toca en su guitarra canciones de David Bowie en portugués. Este introduce una nueva secuencia, como la transición al inicio del viaje en el día 1 con la canción *Rock 'n Roll Suicide* (min. 41:07), o ambienta según el sentimiento en la escena, como la transición con *Is Life on Mars?* o ¿Hay vida en Marte? haciendo un guiño a la confesión que Eleonor le hace a Jane de sobre la esterilidad de Steve (min. 1.24:16). La secuencia de acción con el ataque pirata está

musicalizada con la canción de rock *Search and Destroy*, buscar y destruir, de la banda americana de los sesenta llamada The Stooges. La musicalización incluye una canción del guitarrista flamenco Paco de Lucía y cinco canciones originales del fiel colaborador Mark Mothersbaugh, incluida la canción que abre la película en el teatro de Loquasto.

Nos encontramos de nuevo con personajes hieráticos que hablan en voz baja, así como con reducida expresión corporal y facial, por lo que los silencios, las miradas, y la música, una vez más comunican lo que los personajes son incapaces de decir. Como ejemplo, la secuencia de la muerte de Ned que suena *The way I feel inside* de la banda americana The Zombies que termina con una toma de Eleonor, acostada fumando un cigarrillo, viendo caer la urna al agua como dejando ir al que pudo haber sido su hijo. La siguiente secuencia después del funeral inicia con Pelé dos Santos cantando *When I live my dream* de David Bowie mientras Eleonor llora incansablemente y Steve confiesa “Esta es la primera vez que Eleonor llora en frente de mí”. La canción pareciera que hablara por Steve prometiéndole a Eleonor que las cosas van a estar bien y que él va a estar junto a ella.

#### **2.2.4.3 Código sintáctico**

*Life Aquatic* es una narración lineal que utiliza la elipsis para mostrar los momentos más importantes desde que Steve arma su tripulación, realizan el viaje y finalmente se enfrentan al tiburón jaguar. En vez de utilizar el recurso de *flashback*, Anderson emplea dos herramientas: la metaficción utilizando fragmentos de películas que grabó la tripulación Zissou años atrás, mostrando cómo se aferran los personajes a ese pasado que prometía ser mejor; y los planos detalles como el caso de las cartas que se escribieron Steve y Ned cuando éste tenía 11 años.

En relación al montaje, los cortes directos aportan dinamismo a las transiciones, pero el ritmo general de la película se ralentizada por el uso de los planos secuencia. Hay dos escenas que utilizan un montaje rápido de imágenes: la primera, Steve afectado por su falta de autoridad, de responsabilidad, por sus fracasos, con los ojos vendados revive

imágenes de la tripulación susurrando a sus espaldas, de Ned desmayado y del momento en que salió del agua luego de morir Esteban que lo acusaron de tener los “ojos locos”; en segundo lugar, cuando el helicóptero pilotado por Ned cae al agua, se escucha ruido de interferencia, se ven imágenes de burbujas, también imágenes de cuadros blancos y rojos como si la cámara hubiera caído al agua, y la toma en Loquasto cuando Ned le preguntó a Steve cuál sería el próximo paso para la tripulación Zissou. El uso de imágenes como estilo de narrativa visual empleado en *The Royal Tenenbaums*, cobra más fuerza en esta película.

## **2.2.5 Elementos formales del relato**

### **2.2.5.1 Enunciación y punto de vista**

En el juego metaficcional presentado por Anderson existen dos puntos de vista principales: el tiempo diegético y el extradiegético. La historia diegética está narrada desde el punto de vista de Steve Zissou que se encuentra en un viaje con su tripulación en búsqueda del tiburón jaguar que documenta con sus cámaras. El uso de cámaras subjetivas dentro de esta línea narrativa se utiliza en muy pocos momentos para presentar las distintas perspectivas de los personajes como Steve confesándole en el helicóptero a Ned que todavía guarda su carta, momento en que la cámara subjetiva está en el puesto de Ned mostrando las expresiones de Steve. Un ejemplo que puede ilustrar el uso del tiempo diegético y extradiegético simultáneo, es el enfrentamiento con el tiburón jaguar: en planos medios, los personajes están dentro del submarino *Deep Search* en las profundidades del mar viendo cómo se acerca el tiburón jaguar, y en planos abiertos el espectador observa a los personajes en las profundidades del mar -donde habitan criaturas de plastilina hechas en *stop motion*- encontrarse con el tiburón jaguar, recordando al espectador el juego de estar viendo un película sobre cómo se graba una película.

### **2.2.5.2 Tiempo cinematográfico**

La historia es lineal, utilizando la elipsis para mostrar los eventos más importantes del viaje y la analepsis con los recursos anteriormente mencionados de la metaficción y los planos detalles para mostrar el mundo interior de los personajes.

### 2.2.5.3 Existentes, personajes y escenarios

Los personajes utilizan varios cambios de vestuario según las circunstancias: la formalidad que requiere una proyección de un teatro, el uniforme del día a día a bordo del barco y las variaciones de este (suéter con el logo, trajes submarinos, etc.).

#### a. Steve Zissou

- Dimensión física: es un hombre cercano a los cincuenta años, alto, canoso, con barba y bigotes, panzón y descuidado. Se viste formal de traje durante las proyecciones de sus películas, y luego lleva variaciones de los uniformes de la tripulación Zissou, siendo el uniforme principal camisa de botones y pantalón azul claro de poliéster con una gorra naranja.
- Dimensión social: de clase media alta venida a menos, depende de su productor ejecutivo para realizar sus proyectos cinematográficos y, como se revela más adelante en la historia, de su suegro quien ha financiado con aportes millonarios proyectos que han fracasado. Desde hace 9 años no ha creado un documental que tenga éxito. Es oceanógrafo y cineasta que busca documentar las especies extrañas pero siempre utiliza efectos especiales y recurso para engañar a la audiencia en relación a la trama.
- Dimensión psicológica: tuvo un primer matrimonio con una mujer llamada Jacqueline quien lo dejó. Steve tatuó su nombre en su brazo pero luego de la separación lo tachó, al igual que a su submarino al que le cambió el nombre por *Deep Search* o “búsqueda profunda”. Actualmente está casado con Eleanor Zissou en una relación que con los años se ha ido deteriorando, con poca comunicación y poca

expresión de afecto, que cada vez más se acerca a un posible divorcio. Steve le ha sido infiel a Eleanor con una morena exótica, y posiblemente con otras. Es un hombre de mujeres: estuvo con la madre de Ned años atrás y hoy día intenta besar a la periodista Jane. Steve nunca tuvo hijos con Eleanor, por lo que la presencia de Ned le brinda la oportunidad de ser el padre que nunca fue y Steve intenta genuinamente conectar con él. Su dinámica funciona más como una relación de hermanos que como padre e hijo. Sin embargo, más adelante en la historia, se conoce a través de Eleanor que Steve es estéril y que éste siempre lo ha sabido, lo que sugiere que en la crisis que vive decide aceptar el autoengaño de que es el padre de Ned para darle algún significado a su vida. Luego de rescatar al administrador, Steve le dice a Ned “Tú eres mi hijo para mí”. Tiene una profunda sed de venganza, motor que lo conduce a un nuevo viaje para asesinar al tiburón jaguar que se comió a su amigo. Aunque ni siquiera está seguro que esa criatura existe, se embarca en un viaje con todas las probabilidades de fracasar, por la misma necesidad de darle un significado a su vida. Ha perdido autoridad ante su tripulación y toma decisiones irresponsables que los pone a todos en riesgo. Inseguro de sí mismo y con capacidad de introspección, se deja influir por “el qué dirán” y cuestiona tanto su talento como cineasta, como sus capacidades como líder. Su función narrativa es hacer que las acciones ocurran.

b. Ned Plimpton

- Dimensión física: hombre cercano a los treinta años, alto, delgado, rubio con el cabello largo hasta las orejas. Tiene un uniforme de piloto azul marino hasta que se hace miembro de la tripulación Zissou cuando adopta el uniforme oficial, su gorra naranja y las variaciones. Siempre lleva puesta su anillo que lo certifica como fanático miembro de la sociedad Zissou.

- Dimensión social: se desconoce sobre su religión y educación. El intercambio de cartas que tiene con Jane con el kit Zissou de correspondencia, permite identificar que Ned sabe leer y escribir. Es piloto de aviones en la línea Air Kentucky, que era su tercera opción de profesión a los 11 años para ser cuando fuera grande. Es un joven blanco estadounidense, proveniente de Kentucky. Fascinado por el mundo submarino, de niño quiso ser oceanógrafo, como Steve, o explorador. Su profesión, aunado a que Ned desde niño vivía únicamente con su madre en una casa donde pasaba una quebrada lejos de la ciudad, dato que aporta la carta de cuando tenía 11 años, parece indicar que Ned es un trabajador de clase media.
- Dimensión psicológica: fue criado sólo por su madre por lo que tiene un vacío debido a la ausencia de figura paterna en su vida. Su madre sufría de cáncer de ovario y se quitó la vida. Un mes después de su muerte, Ned fue en búsqueda de su posible padre, Steve Zissou, para llenar esos vacíos. Heredó de su madre miles de dólares que luego ofrecerá a Steve para producir su nuevo proyecto cinematográfico. En su llegada a la tripulación Zissou, cuando Jane lee en voz alta una novela para su hijo que aún no ha nacido, Ned encuentra en Jane un comfort maternal. Sin embargo, a medida que avanza el viaje, inicia una relación sentimental con ella, lo que complica el triángulo Steve-Jane-Ned y pone en riesgo su reciente relación como posible hijo de Steve. Desde pequeño admira a Steve, es miembro de la sociedad Zissou, y al descubrir la posibilidad de paternidad, tiene deseos profundos de pertenecer a su familia, de encontrar en él el padre que nunca tuvo. Su capacidad para volar aviones les permite movilizarse desde la Isla Pescespada a la ciudad para resolver los problemas financieros y para ir tras el tiburón jaguar. Desde su perspectiva juvenil, con ansias de innovación, cambios y progreso opuestas a la energía decadente en la que Steve está inmerso, propone modificar el logo de la tripulación Zissou que logra modificar antes morir, siendo

este su legado. Su función narrativa es detonar el primer nudo de la trama y hacer que la historia avance.

c. Eleanor Zissou

- Dimensión física: mujer de alrededor cincuenta años, con el cabello liso negro largo con mechones postizos azules. Suele vestir de pantalones y camisa holgados como de lino con colores verdes, blancos y beige. Usa zarcillos largos y collares con piedras grandes o decoraciones marinas. Sus principales cambio de vestuario son en la primera proyección de la película de Steve que lleva un vestido largo gris de medio hombro; en Villa Hennessy que está vestida completamente de ballet con una malla negra y un chal rosado; y del funeral de Ned en adelante que está vestida de color turquesa de pies a cabeza.
- Dimensión social: de clase social alta, Steve deja claro en varias oportunidades que es una consentida de sus padres y ha sido malcriada toda su vida. Es conocida en los medios como “el cerebro detrás de la tripulación Zissou”. Es la investigadora científico-académica del Belafonte y, tal como le dice Steve, es la que mejor conoce la fauna submarina incluyendo sus nombres en latín. Siempre fuma tabacos delgados y su pasatiempos es hacer ballet, actividad que suele estar asociadas con altas clases sociales.
- Dimensión psicológica: antes de estar casada con Steve, fue esposa de Alistair Hennessy, hombre de grandes riquezas y némesis de Steve. Cuando decide irse de la Isla Pescespada antes de que la tripulación se embarque en el viaje, se dirige a la Villa Hennessy. Cuando Steve se acerca para pedirle dinero, la encuentra con un apuesto joven español de espíritu libre sin camisa, aunque realmente no queda claro si sólo es su compañero de baile o amoroso. A pesar de su relación añejada con Steve, queda claro que lo ama y es por eso que decide aparecerse en el barco y ayudarlos tanto económicamente como con sus conocimientos. Gracias a su conocimiento de la flora y fauna, Eleanor reconoce los

sonidos de fondo en el mensaje de voz que dejó el administrador secuestrado, identificando que está en las islas Ping y les permite proceder con el rescate. Es una mujer libre e independiente a la que le gustan los animales, en especial los gatos. Su función dramática es advertir a Steve y la tripulación de los peligros que corren, y finalmente permitir que la trama continúe cuando llega al Belafonte a rescatarlos.

c. Jane Winslett- Richardson

- Dimensión física: mujer alrededor de los treinta años, de cabello largo y rubio siempre recogido en una trenza. Está embarazada y suele estar vestida con un conjunto beige de pantalón, camisa de botón y usa unas botas negras de excursión. Usa franelas blancas, beige y verde oliva.
- Dimensión social: es una periodista australiana que escribe para la revista Oceanographic Explorer. En sus tiempos libres lee libros para su bebé aún no nacido, escribe en sus diarios y siempre está masticando chicle.
- Dimensión psicológica: el padre de su hijo es su jefe, el editor de la revista, que está casado. En el viaje lo llama con frecuencia y deja mensajes de voz, esperando que le dé alguna respuesta, responda por ella y por el niño aunque en el fondo sabe que no lo hará. Se embarca en la aventura con la tripulación Zissou, a pesar de su avanzado embarazo, con la excusa de hacer un reportaje sobre la vida de Steve, que pareciera buscar alabar y destruirlo al mismo tiempo, y en una discusión le deja bien claro que a más nadie le importa su tripulación. Sin embargo, pareciera que es sólo una excusa para escapar de su vida haciendo lo que le gusta para tratar de descubrir qué hacer con su futuro. Steve Zissou era su héroe de la infancia, pero en este viaje al conocer al verdadero señor arrogante, decaído y desesperado toda su ilusión se rompe. Durante el viaje en el Belafonte, conoce al supuesto hijo de Steve, Ned Plimpton, un joven ingenuo, soñador e inocente, completamente opuesto a su jefe, con quien desarrolla una relación

sentimental y sexual. A pesar de ser una mujer brutalmente honesta, llora con facilidad posiblemente por las hormonas del embarazo. Su función dramática en un principio es servir como manzana de la discordia entre Steve y Ned.

d. Klaus Daimler

- Dimensión física: hombre cercano a los cuarenta años, delgado de baja estatura. Siempre está vestido con el uniforme Zissou y sus variaciones.
- Dimensión social: es alemán. Fue chofer de autobús y actualmente es ingeniero del Belafonte, aunque a veces es camarógrafo también.
- Dimensión psicológica: trabaja para la tripulación Zissou desde hace años, y aunque parece no tener idea de nada siempre está dispuesto a hacer lo que se necesite con tal de agradar y complacer al capitán Steve, a quien ve como una figura paterna. La llegada de Ned despierta en él una alarma de amenaza pues Ned inmediata se gana el afecto de Steve lo que lo genera una dinámica de rivalidad entre hermanos.

e. Alistair Hennesy

- Dimensión física: hombre cercano a los sesenta años, delgado y alto, de tez morena y cabello oscuro. Es un hombre excéntrico, suele estar vestido de punta en blanco, con bufandas al cuello y lentes. En la proyección en Loquasto está vestido de traje negro, con pajarita y exhibe sus medallas de honores.
- Dimensión social: según el propio Steve, Alistair es su “némesis”, porque también es oceanógrafo, pero a diferencia de Zissou tiene un barco más grande y mejores equipos porque es adinerado. Sin embargo, Hennesy no ve a Steve como una amenaza en su vida. Es un hombre materialista que mide sus éxitos por la cantidad de cosas que posee, y se encuentra realmente molesto cuando le llega la señal que alguien se metió ilegalmente en su laboratorio marino. Estuvo casado con Eleanor con quien mantiene una buena relación de amistad que le da celos a Steve. El capitán Zissou pasa toda la película diciendo que

siempre ha creído que Hennessy es gay, y este finalmente confiesa, después de que lo rescatan en las islas Ping, que es en parte gay. Su función dramática es ser la fuerza opuesta de Steve.

f. Bill Ubell

- Dimensión física: es un hombre cercano a los cincuenta años, de muy baja estatura, con una coronilla de calvicie en su cabeza. Como hombre de oficina, siempre usa lentes, lleva puesta camisa de botones beige y pantalones de vestir.
- Dimensión social: es el enviado de la compañía por parte del productor ejecutivo para administrar el presupuesto de la nueva película.
- Dimensión psicológica: es el único miembro completamente ajeno al trabajo de la tripulación. Es un hombre de mentalidad cuadrada, correcto, y trabajador. Pero llegado el momento, cuando aparecen los piratas queda al mando de la negociación hablando filipino y, en su nobleza, está dispuesto a arriesgar su vida por la tripulación Zissou. Su función dramática es unificar a la tripulación tras un mismo objetivo.

En relación a la escenografía y los decorados, el barco de Zissou, el Belafonte, cobra una importancia primordial. Introducido en el plano secuencia “Déjame contarte sobre mi barco”, similar al de la fábrica de salchichas en *Tout va bien* de Godard, Steve narra orgulloso en voz en off sobre la construcción de su barco mientras se observan todos los cuartos y compartimientos cuidadosamente creados para suministrar todas las comodidades e insumos necesarios durante los viajes: desde una biblioteca completamente equipada con enciclopedias sobre la vida submarina, una cápsula que permite observar el mundo subacuático, hasta un sauna y jacuzzi.

El Belafonte, al igual que la casa de los Tenenbaums, se convierte en la locación central de esta historia y cobra un significado simbólico. La falta de mantenimiento de los motores y de la cápsula submarina por falta de presupuesto, son una metáfora de la propia

vida de Steve que tuvo sus momentos de gloria pero ahora vive su deterioro. En este espacio confinado, que obliga a la convivencia, ocurren acciones principales que cambian el curso de la historia: la llegada de Ned, el ataque de los piratas, el romance entre Ned y Jane, la golpiza entre Ned y Steve, el funeral de Ned. El Belafonte se convierte en el hogar de una comunidad errante que viaja, aparentemente, con un rumbo fijo.

### **2.2.6 Temática**

- **La mirada de los otros**

La muerte, la pérdida, el dolor, la venganza, el abandono, la paternidad, la infidelidad, la desilusión, el amor, la enfermedad, y la familia no son temáticas nuevas para Wes Anderson, y de *The Life Aquatic* no escapa de ellas.

A diferencia de los Tenenbaums que alejados de la vida pública intentan re-hacer su familia en la intimidad, Steve Zissou aprovecha el posible vínculo con Ned como una subtrama dentro del documental diegético que Steve está grabando. Steve Rybin (2014) plantea que los personajes en las películas de Anderson tienen sus propias maneras de vincularse y que los Zissou escogen el cine como medio para hacerlo. Rybin (2014) explica que Anderson no concibe la familia como un hecho de la naturaleza sino “como un sistema de relaciones culturales fortuitas de reafirmaciones y reformaciones creativas” (p.40) [Traducción libre del autor]. A diferencia de *The Royal Tenenbaums*, donde Margot se vincula con su padre con la última obra que escribe *The Levinsons in the trees* basada en la historia de los tres hermanos y la relación con su padre, en *The Life Aquatic* el empleo de un medio artístico, en este caso el cine, para vincularse no es individual sino que involucra a toda la comunidad presente y afecta las dinámicas entre los personajes. Tras la discusión entre Steve y Ned por Jane, Ned le reclama “yo sólo soy uno de los personajes de tu película”.

- **El encuentro con uno mismo**

Los personajes de Anderson siempre están en una búsqueda personal, tratando de hallarse a sí mismos. Steve no es la excepción, pero pareciera estar buscando en el lugar equivocado.

A pesar de que la paternidad tiene un peso importante como hilo conductor en la historia y que la comunidad que habita el Belafonte funciona como una familia alternativa, el eje central de *The Life Aquatic* no es la familia sino la aceptación. Steve es un hombre que ha perdido mucho: a su mentor Lord Mandrake, a su amigo y compañero de trabajo Esteban, su reconocimiento como cineasta consagrada, posiblemente a su esposa, y más adelante pierde a su posible hijo. El Belafonte metódicamente construido, los documentales, que en gran parte están planificados, sobre su trabajo fusionado con lo personal, así como este nuevo viaje para matar al tiburón y vengar a Esteban, no son más que intentos por crear la falsa ilusión de que puede controlar lo incontrolable. Y es sólo cuando están todos frente al tiburón, que Steve no asesina como prometió sino lo observa y se cuestiona “Me pregunto si me recuerda”, es únicamente en ese momento, luego de tantas pérdidas incluyendo la muerte de Ned, que Steve acepta que en la vida hay cosas que no puede controlar.

## **2.3 THE DARJEELING LIMITED**

### **2.3.1 Contexto de producción**

*The Darjeeling Limited* es la quinta película de Wes Anderson. El director la co-escribió junto a Roman Coppola y Jason Schwartzman. La historia tiene lugar en un tren que representa una versión del imaginario colectivo de lo que es India. La película se filmó en Jodhpur, Rajasthan. Las escenas del Himalaya y del aeropuerto se filmaron in Udaipur, mientras que las escenas en Estados Unidos se filmaron en la ciudad de Long Island.

Para escribir el guión, Anderson, Coppola y Schwartzman se fueron de viaje en tren por La India para conocer las locaciones y vivir como lo harían sus personajes. La película contó con un presupuesto de 17.500.000 de dólares.

### **2.3.2 Ficha técnico-artística**

*Título Original:* The Darjeeling Limited. *Producción:* Wes Anderson, Scott Rudin, Roman Coppola, Fox Searchlight Pictures, Collage Cinemagraphique y American Empirical Pictures. *Guión:* Wes Anderson, Roman Coppola y Jason Schwartzman. *Dirección:* Wes Anderson. *Edición y montaje:* Andrew Weisblum. *Dirección de fotografía:* Robert D. Yeoman. *Diseño de producción:* Mark Friedberg. *Dirección de arte:* Aradhana Seth y Adam Stockhausen. *Diseño de vestuario:* Milena Canonero. *Estreno:* 26 de octubre de 2007 (USA). *Duración:* 110 min.

*Intérpretes:* Owen Wilson (Francis Whitman), Adrien Brody (Peter Whitman), Jason Schwartzman (Jack Whitman), Amara Karan (Rita), Wallace Wolodarsky (Brendan), Waris Ahluwalia (Manager del tren), Bill Murray (El empresario), Barbet Schroeder (El mecánico), Camilla Rutherford (Alice), Irrfan Khan (El padre), Anjelica Huston (Patricia), Kumar Pallana (El viejo).

### **2.3.3 Sinopsis Argumental y Segmentación**

Un año después del funeral de su padre, los tres hermanos Whitman se encuentran En La India para hacer un viaje espiritual en tren atravesando La India. Francis, el hermano mayor, tras sufrir un accidente cercano a la muerte organiza el viaje para re-conectarse con sus hermanos Jack, un escritor que sufre todavía por la ruptura con su ex novia, y Peter, quien está negación porque va a ser papá. Después de un par de días, Francis revela que el verdadero motivo del viaje es traer a mamá de vuelta a América, a quien Brendan, su asistente, localizó en un monasterio hindú y que todo parece indicar que ahora es monja.

La película inicia con la llegada de Peter al tren Darjeeling Limited donde se encuentra con sus hermanos y no está dividida o segmentada por capítulos claramente identificables como *The Royal Tenenabums*, por lo que la segmentación propuesta para este trabajo de investigación:

1. La llegada a Darjeeling: Peter Whitman corre a toda velocidad detrás de un tren que está andando y logra montarse con sus maletas Louis Vuitton. Peter llega a su compartimiento y despierta a su hermano menor Jack y se fuman un cigarrillo. Entra Francis, el hermano mayor y organizador del viaje, con la cara vendada. El encargado del tren pasa para recoger sus tickets y les indica que está prohibido fumar. Luego, entra una señorita ofreciéndoles lima dulce para beber que captura la atención de Jack. Salen a cenar, y allí Francis les cuenta que su cara está vendada porque tuvo un accidente en moto. La tensión entre los hermanos empieza cuando Francis ordena por todos sin preguntar y Peter se molesta, y luego Francis le reclama a Peter que use los lentes de su difunto padre sin permiso. Francis se levanta para buscar un adaptador eléctrico y Peter le revela a Jack que está a un mes de ser papá. Jack le da a leer a Peter el último cuento corto que escribió. Entre los tres, comparten las pastillas y medicamentos que compraron sin prescripción.

2. Acomodándose en el tren: Francis distribuye las camas. Brandon le entrega el itinerario del día siguiente y le informa en secreto que no ha recibido respuesta de la madre. Mientras tanto, Jack le revela a Peter que tiene su propio ticket de regreso. La tensión crece cuando Francis le reclama a Peter por tener las llaves del carro de papá sin permiso. Jack toca el timbre para “pedir maní” a la señorita que trajo la lima dulce y termina en un romance secreto con ella, Rita, en el baño del tren. Francis, al enterarse por Peter que Jack tiene su propio boleto de avión, decide guardar todos los pasaportes juntos.

3. Comienza el viaje: En una parada nocturna, Peter y Francis ven por la ventana a Jack llamar a chequear los mensajes de la contestadora de su ex novia. Francis, al sentirse excluido, propone un nuevo acuerdo: no excluir a nadie. Jack saca de la maleta un perfume Voltaire #6 que su ex novia metió en su maleta y Francis le aconseja destruir el perfume. Jack lo aplasta con una linterna y revisan el itinerario del día siguiente.

4. Primer destino: Llegan a un templo llamado “Temple of 1,000 bulls”. Apenas se bajan del taxi, cada uno se dirige al mercado a comprar algo: Francis busca un adaptador, Peter compra zapatillas hechas a mano, y Jack compra un gas pimienta. En un tarantín consiguen una serpiente venenosa a la venta, y Peter fascinado la compra. Al entrar al templo, Francis les indica cómo deben entrar a rezar. Arrodillados en un altar, crece una nueva tensión cuando Francis se percató que Peter lleva puesta su correa sin su permiso y Jack no consigue su pasaporte. Peter le devuelve la correa a Francis y éste le revela a Jack que tiene su pasaporte. Francis le suplica a Jack que no se vaya. En venganza, Jack le revela a Francis que Peter va a ser papá. En ese intercambio de secretos, entienden que no confían el uno en el otro. Una nueva tensión crece cuando Peter se da cuenta que Jack reveló su secreto. Interrogan a Peter por su futuro hijo y Francis aprovecha este momento de confesión para hacer un ritual pero dejó las plumas de pavo real en el tren. En el camino de regreso al tren Francis lee el cuento de Jack. Llegan al andén cuando el tren ya salió, así que corren y se montan.

5. El incidente de la serpiente: Brendan le entrega las plumas a Francis y en secreto le notifica que su mamá recibió su mensaje pero no dio respuesta. A la mañana siguiente, Rita fuma un cigarrillo con Jack y le revela que necesita irse del tren. Peter se despierta y descubre que la serpiente venenosa se escapó de la caja. Asustados, gritan y salen al pasillo donde el hindú molesto descubre el alboroto. Francis le indica que hay una serpiente venenosa en el tren y el hindú inspecciona el cuarto. Encuentra la caja de la serpiente, cigarrillos y medicamentos sin prescripción, razones por la cual les advierte que en la próxima estación se bajan. Francis intenta sobornarlo y el hindú le rompe el dinero.

6. Perdidos: En el siguiente templo los tres hermanos intenta rezar arrodillados pero se preguntan si en verdad está funcionando. La siguiente mañana el tren está estacionado en medio de la nada y Brendan les informa que el tren está perdido. Francis toma esto como una nueva señal de que deben encontrarse en la vida y aprovecha para buscar las plumas del ritual. Suben a una montaña pero justo antes de empezar la ceremonia Francis les confiesa que el motivo real del viaje es localizar a su mamá que

ahora es monja en un convento en los Himalayas. Jack y Peter le reclaman a Francis que les haya omitido esta información, discuten y suena el tren a lo lejos. Se deslizan por la montaña hasta llegar a él.

7. La pelea: De vuelta en el tren, la tensión crece cuando Peter insulta el itinerario de Francis. Éste le reclama a Peter por continuar usando los objetos de papá sin permiso y busca apoyarse en Jack pero éste insiste en que no lo involucren. La discusión comienza y Jack le pide a Francis su pasaporte de regreso, mientras Peter se quita el cinturón y se lo lanza a Francis en la cara. Peter y Francis se entran a golpes mientras Jack busca el spray de pimienta que compró en el mercado. Los rocía en los ojos y comienza la persecución por el tren que termina con Jack estrellándose contra una puerta de vidrio que se rompe.

8. Expulsados: El hindú los expulsa del tren y los deja en el siguiente andén solitario y nocturno con todas sus maletas Louis Vuitton. Brendan se baja con ellos, les informa sobre el próximo tren que pueden agarrar y le entrega a Francis un sobre que acaba de llegar. En un arranque de molestia, Francis insulta a Brendan y éste le entrega finalmente el adaptador que buscaba y se vuelve a subir al tren con sus cosas. Rita llora por una ventana y le entrega a Jack una bolsa con medicamentos sin prescripción y maní. Rita y Jack se despiden. El tren arranca y los tres hermanos le lanzan piedras al tren desde el andén.

9. El río: Francis lee la carta que resulta ser de la mamá para decirle que regresen en primavera ya que no puede recibirlos debido al trabajo y a un tigre que ronda la zona. Ninguno se cree la excusa. En una fogata que arman, se drogan con los medicamentos que le dejó Rita a Jack y se piden disculpas. Deciden intentar una vez más la ceremonia de las plumas, pero Francis se molesta al ver que no siguieron las instrucciones. Luego de un momento de confesiones, deciden cada quien seguir con sus vidas. La mañana siguiente caminan con sus maletas y ven a tres niños tratando de cruzar un río. Las cuerdas se rompen, los niños caen al agua y los tres hermanos salen corriendo a ayudarlos. Francis y Jack sacan cada uno a uno, pero el niño que Peter intenta sacar muere golpeado contra unas piedras.

10. La redención: Los sobrevivientes llevan a los tres hermanos a su comunidad; Peter lleva al difunto niño en sus brazos. El padre del niño los recibe y se lleva el cuerpo; otro hindú los recibe y les da telas blancas secas para vestirse, les ofrecen té y comida. El padre del niño difunto lava el cuerpo para prepararlo para el ritual. Ya con la ropa seca, esperan un autobús. Peter intenta explicarle a uno de los niños sobrevivientes que hizo lo posible por salvar al difunto. Aparece el autobús, montan el equipaje y una vez adentro los niños suben a invitarlos al funeral del niño. Los tres hermanos se bajan de nuevo con todas las maletas. Se cambian a unas ropas ligeras blancas y azules claras y se dirigen a un carrito que los llevará al sitio de la ceremonia.

11. *Flashback*: los tres hermanos visten de negro y están sentados en los mismos puestos. Se dirigen al funeral de su papá con Alice. Peter cambia el rumbo del cementerio hacia Luftwaffe Automotive para recoger el carro del papá. Al llegar el mecánico les informa que el carro no está listo y asegura haber dejado un mensaje al señor Whitman. Peter molesto le responde que el señor Whitman murió atropellado por un taxi. Peter entra frenéticamente buscando las llaves hasta encontrarlas pero el carro no prende porque no tiene batería. Al abrir el capó, descubren una de las maletas. Jack, al reclamarla como suya, la abre y descubre que la copia del libro que le mandó a su papá está cerrada en el sobre. Peter consigue un cargador de batería y carga el carro. Alice llama para avisarles que en el cementerio no pueden esperarlos más de 10 minutos y que la mamá no va a venir al funeral. Francis, no les dice a sus hermanos la notificación sobre la madre. Entre todos logran empujar el carro a la calle pero casi se estrellan con un camión. Peter insulta al camionero y este se baja a buscar conflicto pero retrocede cuando Francis y Jack salen a la defensiva. Los tres hermanos devuelven el carro al taller. Agarran la maleta y se montan en la limosina camino al funeral.

12. Experiencia espiritual: de regreso a la comunidad, presencian y participan en el rito funerario: los familiares bañan el cuerpo en aceite, encienden fuego y luego se lavan en el río. A la mañana siguiente, los tres hermanos esperan en el autobús y los miembros de la comunidad, incluido el padre del difunto, los despiden con rezos y

bendiciones. En el aeropuerto, Francis les da instrucciones de cómo distribuir su tiempo antes de abordar: comprar snacks, hacer llamadas, y por último, lavarse los dientes y afeitarse. Francis llama a Brendan y lo contrata de nuevo; Jack va a llamar a su ex-novia y quedan en encontrarse en París; y Peter habla con Alice quien le informa que el bebé es un varón. En un momento de desesperación, Francis intenta destruir el horario y Jack come una bolsita de maní. En el baño, Francis se corta las vendas y se ven todas las cicatrices de la cara. Sus hermanos lo reconfortan. Luego de rezar en un capillita se dirigen al avión pero en la puerta deciden romper el pasaje y regresarse. Salen con sus maletas.

13. Encuentro con mamá: Viaja en moto y luego llegan hasta el monasterio con las maletas a caballo. La mamá, sorprendida, los recibe reclamando si no leyeron su mensaje de que no vinieran. Francis les confiesa que intentó suicidarse estrellando su moto contra un árbol. La mamá les muestra las pisadas del tigre, pero ellos se ríen confesando que pensaban que era mentira. En el monasterio, van a una misa que parece estar organizada por la mamá. De noche, ya en los cuartos, la mamá pregunta por el desayuno pero les asigna a cada uno un plato distinto tal como Francis. Antes de salir, Peter se levanta y la sienta frente a los tres para confesarle que va a ser papá. La tensión crece cuando la madre le reclama que debería estar con su esposa y ellos devuelven la pregunta cuestionando por qué nunca llegó al funeral. La madre responde finalmente que no fue porque no quiso. Luego la mamá les propone comunicarse sólo con la mirada. Quedan a un acuerdo para conversar el día siguiente sobre futuros planes y se van a dormir. Al despertar, Jack les informa que la mamá se fue Francis trae la pluma que quedó y van a una montaña rocosa muy alta del monasterio para hacer finalmente la ceremonia. Ahí cada uno hace un paso de baile, luego soplan la pluma y finalmente la colocan debajo de un *stack* de piedras.

14. Las maletas: Camino a la estación del tren, Jack les informa a través de su cuento corto que no va a encontrarse con su ex-novia. El tren ya está andando, los tres corren en el andén con todas las maletas seguidos por hombres del lugar que cargan más maletas. Deciden tirar las maletas para poder montarse en el tren. El tren es muy similar

al anterior pero con otros colores. Un hindú recibe los pasajes y una mujer hindú les ofrece lima dulce. Se sientan y Francis les entrega sus pasaportes pero ambos le piden que se los guarde. Francis los invita a beberse un trago y fumar un cigarrillo. Salen del cuarto.

### **2.3.4 Elementos formales del texto fílmico**

#### **2.3.4.1 Código visual**

En *The Darjeeling Limited* Anderson utiliza en su mayoría planos medios y planos medios cortos. Los planos medios cumplen la función, como en el caso de *The Royal Tenenbaums*, de mostrar la relación del personaje con el entorno. La escena de la cena en el tren que inicia en el min 7:50 y culmina en el min. 14:20, se apoya principalmente en planos medios. Aquí vemos cómo se intercambian sus drogas sin prescripciones, por ejemplo. Por otra parte, todas los planos medios que ocurren dentro del Darjeeling nos muestran cómo es la decoración de un tren de la India, los papeles tapices, los cuadros en las paredes, las telas que visten los pasajeros, la paleta de colores azul-verde-amarillo que lo decoran, la escenografía recargada de alfombras, lámparas y mesitas en un espacio muy reducido. Todos estos detalles que se encuadran en planos medios y brindan aporte al contexto físico y emocional de la historia ya que en el minuto 1:22:22 los hermanos abordan un último tren para ir al aeropuerto que es exactamente igual al Darjeeling pero lo único que cambia paleta de colores cambia a naranja-rojo-amarillo, dando una sensación de circularidad. Los planos cerrados nos acercan a lo que está viviendo el personaje en su interior. Por ejemplo: la primera vez que Jack conoce a Rita con quien tendrá un *affaire*, se nos presenta con un primer plano de Jack (min. 5:15); cuando Francis confiesa que el viaje en realidad es para buscar a su mamá, la discusión está narrada en planos cerrados mostrando el rechazo y la indignación de Peter y Jack, y la urgencia de Francis (min. 37:17); en las reflexiones que expresa cada uno frente a la fogata después de ser expulsados del tren, nos acercamos a la preocupación y frustración que siente cada uno a través de un plano cerrado (min. 46:20); cuando en el monasterio se comunican con miradas en vez de palabras, la escena muestra el primer plano de la mamá

y sigue en secuencia mostrando la cara de cada uno de ellos hasta volver a la cara de la madre (min. 1:15:46). En este último caso las expresiones faciales juegan un papel importante para evidenciar el mundo interior de cada uno: la madre lleva una sonrisa imborrable con una mirada de paz, como si lo que está pasando no le afectara; Francis lleva mirada urgida como si le estuviera pidiendo algo a su madre; Peter tiene una expresión confundida y preocupada; Jack tiene una mirada profunda como si le reclamara algo a la madre.

En comparación a sus otras películas, el sello distintivo de las tomas cenitales se reduce a unos pocos: la bandeja con jugo de lima dulce (min 5:27), la primera vez que aparece el itinerario (min. 6:37), el cuento corto de Luftwaffe Automotive escrito por Jack en el papel del Hotel Chevalier (min 10:17), el perfume Voltaire #6 que la ex de Jack metió en la maleta (min. 20:00), el libro escrito por Jack que estaba en la maleta del difunto padre cuya portada es un Voltaire #6 saca (min. 59:09). Sin embargo, en esta oportunidad estos planos detalles no funcionan como información complementaria tal como se mencionó anteriormente en el caso de *The Royal Tenenbaums*, sino que cobran más fuerza porque cumplen con una función simbólica, como *leit motiv*. La toma de la bandeja introduce al personaje de Rita, a quien los tres hermanos se referirán como Sweet Lime (lima dulce en inglés). El segundo caso introduce uno de los elementos recurrentes a lo largo del viaje: el itinerario, símbolo del orden y control que anhela Francis en su vida, paradójicamente contrastante al caos de La India y del desorden emocional que viven los tres hermanos. El plano detalle del cuento corto va a servir de conectar con el pasado cuando se nos presenta el flashback de los tres hermanos visitando el taller mecánico (min. 56:33). Esta escena llama especial atención porque rompe con todos los códigos presentados hasta ahora: la locación es una ciudad en Estados Unidos la paleta de colores a negro-rojo-amarillo, la iluminación es cálida. Da la sensación de ser otra historia distinta con los mismos personajes, como si el cuento corto de Jack hubiera cobrado vida en forma de un cortometraje dentro un largometraje. Por último, el detalle del perfume muestra el vínculo de Jack con el pasado: su ex novia, con quien mantiene una relación complicada y a quien no termina de dejar ir, pero también el vínculo emotivo con su padre quien murió antes de leer su novela.

Anderson presenta numerosas planos secuencias que lejos de ser pesados se hacen dinámicos por los rápidos movimientos de cámara. Esta se mueve en espacios muy reducidos través de las paredes como si el tren tuviera un corte transversal, situando al espectador muy cerca de la acción. Uno de los planos secuencias más complejos de esta película es quizás la llegada al templo “Of 1,000 Bulls” donde la cámara gira de derecha a izquierda mostrando la vista, la majestuosidad del templo, y se detiene en el poblado mercado donde llegan los tres hermanos en taxi. Apenas se bajan del carro, inmediatamente el lente hace un zoom violento para acercar a plano medio a los personajes. La cámara, con angulación radicalmente en picado, como si los dioses observaran cada movimiento, los sigue uno por uno mientras hacen sus compras sin hacer cortes. En relación a los lentes, de nuevo se observa el uso de lentes gran angulares que permiten mostrar dentro del encuadre una visión global del paisaje o del espacio.

En Darjeeling observamos la herramienta del *slow motion* únicamente en tres oportunidades. Al inicio, en el min. 2:10 Peter llega tarde para abordar su tren. Corre en el andén junto a un ejecutivo que también está retrasado. Peter remata y al montarse en el tren se quita los lentes y asoma una pequeña sonrisa de victoria viendo al ejecutivo quedarse sin aliento en el andén. Peter consiguió tener la situación bajo control. En el min. 54:31 comienza un plano secuencia de los tres hermanos vestidos con ropa ligera, Jack y Francis de blanco y Peter de azul claro, que salen de una de las churuatas y atraviesan todos los preparativos del funeral hasta llegar al carrito con flores blancas que los espera para llevarlos al lugar de la ceremonia. ¿Qué tan relevante debe ser como para que Anderson invierta un minuto y cuarenta y cinco segundos de su historia en ella? *Strangers* de The Kinks es la canción que suena, haciendo alusión a estos extrañados hermanos extranjeros que salieron de los problemas de su micromundo porque el azar los llevó a enfrentarse a un accidente que los obligó a encontrarse con otros, con desconocidos, destruyendo lo que Matt Zoller describe como “la ilusión de control”. Esta caminata de los tres hermanos desde la churuata hasta el carro, es un primer golpe que representa el entendimiento de que no todo está bajo su control y el aceptar que hay cosas que se deben dejar ir. Por último, como cierre cíclico de la historia, en el min. 1:21:26 los

tres hermanos llegan de nuevo tarde para abordar el tren y corren tras él. En el camino, se dan cuenta que deben dejar las maletas de su padre para poder lograrlo, esas más de 8 maletas Louis Vuitton que han llevado por toda India. En esta oportunidad suena *Powerman* de The Kinks mientras ellos se liberan y se deshacen de ese peso del pasado, ese objeto paternal al que se aferraban, para poder abrirse paso a un nuevo camino: el suyo propio.

De nuevo el *horror vacui* está presente en los encuadres pero manteniendo la armonía y simetría en la composición. Es frecuente ver a los tres hermanos uno al lado del otro mirando a cámara en un mismo encuadre. Como ejemplos: dentro del carro camino al funeral del niño hindú y también en el flashback camino al funeral de su padre; en el baño del aeropuerto cuando Francis se quita las vendas; en el intento de rezo en el “Temple of 1,000 Bulls” después de sus compras en el mercado. La cámara suele estar al ras con un ligero contrapicado en los tres hermanos. La angulación se hace más evidente es la escena en que Peter sienta a la mamá y los tres la interrogan sobre su ausencia en el funeral. La cámara está en contrapicado dando la sensación de que los tres juntos suman una fuerza superior a la madre a quien tiene bajo interrogatorio.

La proxemia de los personajes en la composición evidencia sus relaciones personales. Francis suele estar adelante de ellos o en el centro de los tres; sin embargo, en las escenas dentro de los carros camino a los dos funerales (el del pasado y el del presente), Jack está en medio, como si sus hermanos grandes lo estuvieran protegiendo. En las dos oportunidades Francis abraza con un brazo a Jack, haciendo evidente un vínculo hermano menor-hermano mayor y dejando por fuera a Peter. En la escena de la pelea que inicia en el min. 40:33, Francis le reclama a Peter que utilice las cosas de su difunto padre sin permiso. Jack, quien no tiene participación en esta discusión e insistentemente pide que no lo incluyan, está físicamente separado de los dos y tan desvinculado de la situación que aparece en el encuadre porque se refleja a través del espejo.

Los movimientos de cámara que más preponderan son paneos, *tilts* y *travels* realizados con grúas. Es muy común que la cámara inicie en un punto, haga un paneo y luego

regreso al punto inicial, como en el primer intento de los hermanos por rezar (min. 24:07). A diferencia de *The Royal Tenebaums*, Anderson utiliza movimientos de cámara y zoom de lente más bruscos para aportar al caos del entorno (min.21:44) Los paneos y *tilts* suelen ocurrir durante planos secuencias reacción de un personaje ante una acción, y generalmente ocurren en un plano secuencia, como en el caso de la escena de la pelea en el minuto 40, citada anteriormente, donde la cámara está viva en escena moviéndose de un lugar a otro por minuto y medio: muestra a un personaje cuando habla y luego rápidamente se acerca al personaje que reacciona y luego regresa al siguiente personaje que reacciona.

La iluminación general es cálida, tanto dentro del tren como en las locaciones exteriores de La India. El manejo de la paleta de colores es de colores tierra, con una presencia fuerte del naranja y amarillo, en un equilibrio con los opuestos verde y azul. La iluminación se torna blanca en toda la secuencia del taller mecánico dejando claro que la locación ya no es La India sino la ciudad. El autor Derek Hill (2008) explica que “la luz y el espacio de India genera una nueva paleta para que Anderson dibuje, agregándole una dimensión polvorienta a sus esquemas meticulosamente diseñados” (p.107) [Traducción libre del autor].

#### **2.3.4.2 Código sonoro**

Anderson reduce la selección musical británica y americana para incorporar música hindú extraída de películas del escritor, compositor y director de cine hindú Satyjit Ray. Esta musicalización permite una ambientación orgánica y acorde con la ubicación. Sin embargo, se mantiene con sus británicos de los sesenta y utiliza tres canciones de *The Kinks* y una de los *Rolling Stones*. Los cuatro momentos las canciones funcionan como subtexto de aquello que los personajes no dicen. En el caso de *The Kinks*, las canciones están presentes en los momentos íntimos en cámara lenta: “This Time Tomorrow” musicaliza la pequeña victoria que tiene Peter al subir al tren Darjeeling, “Strangers” acompaña a los tres hermanos en un momento espiritual camino al funeral hindú, y “Powerman” muestra la libertad de dejar las maletas para montarse en un nuevo tren. En

los tres casos la música es extradiegética, a diferencia del caso de *Los Rolling Stones* que la canción “Play with Fire” sale del ipod y ambienta el momento incómodo antes de dormir donde la mamá decide el desayuno de todos y no se dicen los reclamos y rencores que tienen contenidos.

Como sello de los personajes *wesandersonianos*, que hablan con voz suave y baja a menos que pierdan los estribos, la comunicación recae no sólo en las palabras sino una vez más en los silencios, las miradas, y en la música que rellena la información que los personajes son incapaces de decir.

### 2.3.4.3 Código sintáctico

A diferencia de *The Royal Tenenbaums*, *The Darjeeling Limited* no está separada por capítulos como una novela. *Darjeeling* muestra la historia continua en tiempo real de estos tres hermanos, haciendo uso de la elipsis para mostrar los momentos más importantes de los días que transcurren a lo largo del viaje. Matt Zoller (2013) destaca que nunca se nos muestra el inicio ni el fin del viaje, al inicio ya los hermanos están en La India y al final bien se montan en un nuevo tren pero no los vemos volver a sus hogares. Zoller explica que *Darjeeling* muestra el grueso del viaje y señala que las hay varias cosas sin terminar dentro de la historia el carro estacionado en el taller que no está listo, las heridas de la cara de Francis aún vivas, el último cuento de Jack que tiene final pero no tiene principio ni desarrollo, así como el flashback al funeral del papá que ocurre en el momento previo a que ellos lleguen pero nunca se observa el entierro. (p. 227). Esta temática recurrente, de situaciones no resueltas o incompletas, funciona como metáfora del viaje que atraviesan los hermanos Whitman donde descubren que, tal como en la vida, hay cosas que no pueden controlar.

En relación al montaje, las transiciones son por corte directo lo que aporta dinamismo. Sin embargo, el ritmo de la película es lento debido a la gran cantidad de planos secuencia -a pesar de contar con movimientos dinámicos de cámara- y a la preponderancia del diálogo más que acciones.

## **2.3.5 Elementos formales del relato**

### **2.3.5.1 Enunciación y punto de vista**

La historia está narrada desde el punto de vista de los tres hermanos. En unos pocos momentos, se presentan las perspectivas de distintos personajes con el uso de la cámara subjetiva como la entrada en el primer templo donde Francis da las instrucciones hacia cámara como si fuera Jack.

### **2.3.5.2 Tiempo cinematográfico**

La historia es lineal, utilizando la elipsis para mostrar los eventos más importantes de los días del viaje y la analepsis una sola vez para mostrar cómo los tres hermanos llegaron al funeral de su padre hace un año, haciendo un gran contraste entre la actitud materialista y en negación de entonces con la actitud de aceptación y espiritualidad de ahora.

El uso de la cámara lenta, como se menciona en el apartado del código visual, brinda la sensación de la suspensión del tiempo para mostrar un tiempo interno dentro del personaje, y únicamente está presente en tres oportunidades: al inicio, en el medio y al final.

### **2.3.5.3 Existentes, personajes y escenarios**

Todos los personajes utilizan el mismo vestuario a lo largo de la película o variaciones de él. Sus vestuarios exteriorizan cualidades y muestran la personalidad de cada uno. Los tres personajes, según describe el propio Anderson (2013), “son personas egoístas y narcicistas” (p. 209).

a. Francis Whitman:

- Dimensión física: hombre pasado los treinta y tantos años, alto, delgado, con cabello rubio y largo hasta sus orejas. Debido a un intento de suicidio en moto, que sólo es revelado cuando hablan con su madre, lleva puestos siempre vendas beige en la frente, cabeza y mano, así como una curita en la nariz. Va de traje gris oscuro con camisa de botones beige. Camina con un bastón.
- Dimensión social: es el hermano mayor. En el itinerario que le entrega su asistente Brendan se observa el logo de una compañía que se llama Francis Whitman Industries, por lo que se infiere que es dueño de ella. Se desconoce sobre sus estudios y religión, aunque planifica este supuesto viaje espiritual en el que se embarca con sus hermanos por La India. Es un hombre blanco estadounidense fumador que además se droga con medicinas como gotas de opio con la excusa del dolor del accidente.
- Dimensión psicológica: se desconoce sobre su vida amorosa. Es el líder del grupo por auto-imposición. Utiliza la mentira como medio para obtener sus fines y manipular las situaciones. Como es revelado más adelante en la trama, al igual que su madre, quiere tener las cosas bajo su control y ser el que da órdenes, hasta el punto de escoger lo que todos van a comer, dónde van a dormir o cómo van a rezar. Se aferra a su itinerario, lo que le brinda la falsa ilusión de tener control sobre las cosas dentro del caos de la India y de su propio caos emocional. Antes del viaje, intentó suicidarse estrellando su moto contra un árbol y al despertar de las operaciones se dio cuenta de que estaba solo. Sintió la necesidad de volver a contactar a sus hermanos, a quienes le pregunta si fue él quien los crió, y a su escurridiza madre. Durante el viaje, se encuentra particularmente incómodo y celoso de que Peter utilice objetos de su difunto padre sin permiso alguno (lentes, llaves, afeitadora) lo que lo lleva a explotar en una gran discusión, y busca

aliarse con Jack. Mientras su relación con Peter es de reclamos, su relación con Jack es paternal. Su apego a las cosas materiales y costosas, como su correa a la que mandó a bordar sus iniciales o sus zapatos de vestir con la noche estrellada de Van Gogh que cuestan miles de dólares, indican un status de clase media alta trabajadora. Su apego a lo material es tal que pasa todo el viaje, supuestamente espiritual, buscando un adaptador eléctrico y cargando para todas partes las maletas Louis Vuitton de su padre. Su función dramática es hacer que las acciones ocurran y que la trama avance.

b. Peter Whitman

- Dimensión física: hombre de treinta y tantos años, alto, delgado con el cabello oscuro y largo hasta sus orejas. Lleva un traje gris claro y camisa de botones blanca.
- Dimensión social: es el hermano del medio y el único que está casado, a punto de ser papá. Se desconoce sobre su educación y ocupación, aunque el cruce de miradas en el andén con el hombre de negocios, pareciera indicar que ese señor mayor pudiera ser un espejo de Peter, a futuro. Tampoco queda claro a qué religión pertenece pero acepta el viaje espiritual por La India e incluso intenta rezar y buscar respuestas a la vida. Es un hombre blanco estadounidense fumador que además se droga con medicinas como pastillas para el dolor de cabeza, que en realidad pareciera ser ocasionado por la fórmula de los lentes de su padre.
- Dimensión psicológica: está casado con Rachel, una mujer británica que tiene siete meses de embarazo. Peter está en negación y asustado por ser papá, porque a pesar de amar a Rachel, siempre pensó que estaría destinado al fracaso y se divorciaría de ella. por lo que nunca contempló la opción de tener hijos. Su actitud evasiva lo lleva a dejar a su esposa sin aviso a pocas semanas del

nacimiento de su bebé para aceptar un viaje con sus hermanos con quienes no habla desde hace un año; mientras que su tendencia autodestructiva y capacidad adquisitiva le permite comprar algo tan inútil y peligroso como una serpiente venenosa. Su apego por las cosas materiales lo manifiesta tomando cosas que no le pertenecen: durante el viaje toma los lentes, llaves o afeitadora de su padre, e incluso la correa de Francis; antes del viaje, el carro Porsche rojo de su padre que intentó a toda costa sacar del taller para ir al funeral. Esta cleptomanía emotiva, Jack la justifica diciendo que está deprimido. Las maletas Louis Vuitton de su padre son la materialización del pasado, su relación con su padre, que no puede dejar atrás. La experiencia donde se muere un niño hindú en sus brazos, le hará cambiar su actitud frente a la situación de ser padre y lo llevará a tomar la decisión de dejar atrás tanto las pesadas maletas como lo que estas representan. Su función dramática es hacer fuerza opuesta al personaje de Francis para crear conflictos.

c. Jack Whitman:

- Dimensión física: hombre recién cumplidos los treinta años, de baja estatura, cabello oscuro largo hasta las orejas, y bigote frondoso. Lleva un traje gris con una camisa de botones oscura.
- Dimensión social: es el hermano menor. Es escritor de ficción pero escribe sus cuentos cortos basados en hechos de su vida personal, elementos que sus hermanos notan pero Jack se defiende diciendo que “todos los personajes son ficcionales”. Al final del viaje confiesa que sus personajes son reales, por lo que se infiere que utiliza la escritura como medio para exorcizar sus problemas. Se desconoce su religión, pero al igual que sus hermanos se muestra dispuesto a abrirse a orar en La India para encontrar paz. Es un hombre blanco estadounidense aunque, por la conversación que

tiene con Francis en la primera cena, queda en evidencia que tiene años sin vivir en los Estados Unidos. Al igual que sus hermanos es fumador y se droga con medicinas como jarabe para la tos.

- Dimensión psicológica: a través del cortometraje *Hotel Chevalier*, y por referencias directas, se entiende que Jack acaba de terminar con una novia impulsiva, complicada y que vive el momento. A pesar de tener el corazón roto, no puede dejarla ir y chequea obsesivamente los mensajes de su contestadora. Durante el viaje, se involucra sentimentalmente con la aeromoza hindú del Darjeeling, Rita, a quien no sólo busca sexualmente sino que se aferra a ella para conversar cuando se siente solo y evadir sus problemas. Es un hombre solitario que busca llenar vacíos a través de relaciones fugaces. Rita representa para Jack aquello que quiere pero no puede tener, y que debe dejar ir; una especie de espejo invertido de su ex-novia. Le afectó que su padre, antes de morir, no leyera la última novela que escribió, le envió y le dedicó. Le muestra sus cuentos a sus hermanos no sólo para tener *feedback* sino para comunicarles, a través de la ficción, cómo se siente. Quiere controlar la vida como en sus historias, por eso los momentos emotivos de su vida los musicaliza con su Ipod. Su apego a lo material lo lleva a comprar un elemento poco práctico para un viaje espiritual como es el spray de gas pimienta, aunque termina usándolo para terminar la discusión de sus hermanos. En el *flashback* camino al funeral de su padre, se nos muestra la urgencia de Jack por llevarse la última maleta Louis Vuitton de su padre, lo que genera una discusión entre los hermanos. Su función dramática es detonar el primer nudo de la trama por tener su propio ticket de regreso y luego contarle a Francis la confidencia de que Peter va a ser papá.

d. Rita

- Dimensión física: mujer cercana a los treinta años, de tez tostada, con cabello largo que suele recogerse en un moño. Lleva puesto saris hindúes de colores similares al tren y siempre tiene una marca hindú en la frente.
- Dimensión social: se desconocen datos sobre su vida familiar y su educación. Rita es una mujer hindú y por ser de clase social trabajadora se infiere que es de posición socioeconómica media en La India. Es la aeromoza del tren Darjeeling Limited que sirve a los pasajeros los refrigerios como té, lima dulce y maní. A pesar de que el cigarrillo está prohibido en el tren, fuma asomada en las ventanas y, cuando conoce a Jack, fuma con él en su compartimiento.
- Dimensión psicológica: Es la novia del hindú encargado del tren Darjeeling. Sin embargo, durante el viaje, se involucra sexual y sentimentalmente con Jack, lo que demuestra que está inconforme con su situación amorosa y tiene una necesidad de descubrir cosas nuevas. Su efímera pero intensa relación Jack le brinda esa aventura a lo desconocido, esa ruptura de la rutina de la que desea escapar que ella misma le confiesa “debo bajarme de este tren”. Cuando los hermanos Whitman son expulsados, Rita llora dejando correr lágrimas en su rostro y le regala a Jack como despedida una bolsa con medicamentos sin prescripción.

e. Patricia

- Dimensión física: mujer delgada, alta, de aproximadamente sesenta y tantos años. Lleva ropa fresca blanca.
- Dimensión social: es una mujer blanca estadounidense de clase media- alta que se despojó de sus bienes materiales al convertirse en monja de un monasterio, que pareciera ser católico, en la cordillera del Himalaya. Su desapego de lo material le permitió

volcarse a trabajar por los otros en una comunidad hindú de escasos recursos.

- Dimensión psicológica: aunque pareciera una mujer altruista, queda en evidencia, por los comentarios de sus hijos, que nunca estuvo presente en sus vidas. Evasiva, como ellos, independiente e impulsiva siempre busca una razón para irse y no involucrarse emocionalmente con ellos. Incluso faltó al funeral de su difunto esposo, razón por la cual sus hijos le resienten, porque como ella misma dice “no quiso”. Su necesidad de controlar las cosas se evidencia cuando escoge sin consultar qué va a comer cada uno, dónde van a dormir y cómo se deben comportar, así como cuando los deja, a pesar de que hicieron un largo viaje para poder contactarla, para matar al tigre que está acechando la comunidad. Su función dramática es ser la razón que impulsa la historia y finalmente detonar el segundo nudo de la trama.

En relación a la escenografía y el decorado, el tren Darjeeling, decorado con muchos detalles recargados al estilo rococó, brindan representaciones del colectivo imaginario de La India: colores saturados, papeles tapices, telas, etc. Sin embargo, es fuera del tren, cuando son expulsados, que los Whitman tienen contacto con La India humana, su cultura y su gente, que queda claramente demarcado por la muerte del niño hindú en el río. El tren Darjeeling funciona como una metáfora de ellos mismos, perfectamente ilustrada cuando se pierden y Jack pregunta “¿Cómo se pierde un tren? Está sobre rieles”.

El último tren que toman promete ser muy similar al Darjeeling: la misma dinámica, el mismo sistema de tickets, la misma distribución de compartimientos, los mismos refrigerios. Aunque en apariencia sólo cambian los colores y las personas que trabajan en el tren dando sensación de circularidad en la historia, en realidad es la perfecta metáfora de los hermanos Whitman, quienes han vivido experiencias profundas que han cambiado su vida pero esencia son los mismos tres hermanos: Jack come maní, Peter se fuma un cigarrillo y Francis va por un trago.

### 2.3.6 Temática

- **El itinerario y las maletas**

En *The Darjeeling Limited*, están presentes temas recurrentes en el trabajo de Wes Anderson como el abandono, la familia, el suicidio, la muerte, el amor, la pérdida, el rechazo, y la ilusión del control sobre las cosas.

“Caos y control”, así se refiere Matt Zoller a *The Darjeeling Limited* (2013, p.199). Tal como en *Life Aquatic*, el eje central de la pieza es la aceptación. En primer lugar, los hermanos aceptan este viaje, supuestamente espiritual, porque no se encuentran a sí mismos, quieren encontrarle un sentido a su vida. Aunque están dispuestos a abrirse a la espiritualidad, se aferran a sus objetos materiales, a las maletas de su padre y su propia forma de control que cada uno practica dentro de su mundo (Jack musicaliza los momentos emotivos, Francis se aferra a su itinerario y Peter usa artículos robados a su difunto padre). El itinerario de Francis se convierte en la brújula que los guía en sus destinos, ¿pero que es esto sino otro intento de crear una falsa ilusión de orden, tal como los intentos de Steve Zissou? El itinerario, que simboliza a la madre, no controla las eventualidades que les ocurren en la caótica India. “Que se joda el itinerario”, le responde Peter a Francis detonando la golpiza que les gana ser expulsados del tren.

Una vez fuera, obligados a caminar por La India con sus maletas (en realidad, las de su padre), se encuentran con tres niños que cruzan un río pero uno de ellos muere en el intento. Únicamente en este momento, despojados de las comodidades del tren, de sus pertenencias, de las maletas de su padre y de sus pretensiones espirituales, es que los hermanos Whitman salen de su micromundo para encontrarse con la humanidad y la muerte. Esta experiencia les abre realmente a lo espiritual y los acerca un paso a entender que no todo lo pueden controlar. A diferencia de *Life Aquatic*, la aceptación no ocurre de manera individual como el caso de Steve Zissou, sino como una familia que debe aceptar lo aleatorio de la vida. “Las maletas de papá no van a lograrlo”, dice Francis mientras

corren para alcanzar el tren. Los hermanos entienden que para montarse en un nuevo tren deben dejar atrás las maletas, esa relación no resuelta con su difunto padre que no les permite avanzar en sus vidas. Ni el itinerario, su madre, ni las maletas, su padre, van a salvarlos de enfrentarse a sus propios demonios.

En un nivel macro, se puede decir que *The Darjeeling Limited* trata sobre la búsqueda del sentido de la vida que consiste en encontrarse a sí mismo a través del encuentro con el otro.

- **Una colección de símbolos**

*The Darjeeling Limited* es quizás la película mejor lograda, hasta los momentos, de Anderson. Pasó por *The Royal Tenenbaums*, una historia narrada a través de la aproximación a la cultura, las artes, lo intelectual; siguió con *Life Aquatic*, narrada a través del artificio de la metaficción; y culmina, esta especie de trilogía familiar, con *Darjeeling* cargada de metáforas e imágenes que la convierte en la película más simbólica de su filmografía hasta el momento. *Darjeeling* es una historia donde no pasa nada pero pasa todo: las acciones son reemplazadas por la preponderancia del diálogo, a diferencia de *Life Aquatic* donde las acciones tienen mayor peso que lo discursivo ya que tiene más elementos de película de acción. Es con *Darjeeling* donde Anderson afina las metáforas visuales que ha ido explorando en sus otras películas, como los cangrejos de azúcar y el tiburón jaguar de *Life Aquatic*, por ejemplo, y donde cobran mayor fuerza narrativa: las maletas, el itinerario, el tren en movimiento, la muerte del niño, el carro en el taller, la serpiente venenosa, todas son símbolos que bañan al espectador con información sugerida. Es como si hubiera ido coleccionando imágenes a lo largo de su filmografía y es aquí donde exhibe su colección más completa.

Que la obra finalice como comienza, donde pareciera no haber pasado absolutamente nada cuando en realidad estos personajes han pasado por todo, evoca el *loop* eterno en el que se encuentran los personajes de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Los Whitman esperan que algo ocurra, una especie de milagro que les cambie la vida, pero a

diferencia de Vladimir y Estragón que simplemente se sientan a esperarlo, la ansiedad y necesidad de control que los caracteriza, los conduce a moverse en un tren que atraviesa La India, el que paradójicamente se pierde a pesar de estar sobre rieles, para buscar experiencias que los haga sentirse vivos.

## **2.4 Conclusiones del análisis fílmico**

Del análisis anteriormente planteado se encontraron en *The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic* y *The Darjeeling Limited* los siguientes puntos en común:

### **2.4.1 Desde los elementos formales del texto fílmico:**

- Movimientos de cámara: presencia de paneos laterales, *tilts* y *travellings*. Este último suele ocurrir con mayor notoriedad en los planos secuencias.
- Planos secuencias: da mayor libertad actoral y aporta un tempo lento al ritmo general de la película
- Paleta de colores: suele girar en torno a los azules y colores tierra, que coloca en alta saturación.
- Planos: emplea en su mayoría planos medios donde se puede ver al personaje en relación a su entorno, que se percibe mejor a través de los lentes gran angular que emplea y la técnica del CinemaScope. Sus planos más distintos son las tomas cenitales de los planos detalles que suelen funcionar como tomas informativas o como conectores.
- Cámara lenta: acompañados en su mayoría por música, suelen funcionar como si el tiempo se detuviera para mostrar un momento íntimo del personaje o cómo se siente el personaje desde su mundo interior. Como ejemplo, el encuentro entre Margot y Richie Tenenbaum acompañada con la canción de Nico *These Days*.
- Musicalización: suele estar presente música indie-pop e indie-rock británica y americana de bandas conocidas como The Beatles, The Kinks, The Stooges, entre otros. La música cumple distintas funciones: ambientación que sugiera el *mood* de una pieza, como subtexto de la escena, como *leit motiv*.

- Iluminación: es cálida a excepción de momentos que representen un cambio simbólico en un personaje donde se utiliza iluminación azul. Por ejemplo, el suicidio de Richie Tenenbaum, y la decisión de Steve Zissou tomar acción en el ataque pirata.
- Montaje: uso de cortes directos que dan dinamismo a la pieza. Presencia de montaje de imágenes como *flashback* que cuenta sobre el pasado de MArgot Tenenbaum. En algunos casos se utiliza un montaje de imágenes con un ritmo rápido para dar sensación de inquietud, como en el intento de suicidio de Richie o en la caída del helicóptero cuando Ned Plimpton queda mortalmente herido.

#### **2.4.2 Desde los elementos formales del relato:**

- Familia y comunidad: los personajes nunca están solos, sino que pertenecen a una dinámica familiar, ya sea biológica. como en el caso de los Tenenbaums y los Whitman, o comunitaria, como los Zissou, que los define.
- Familias numerosas: en el caso de los Tenenbaums y de los Whitman, son tres hermanos. En el primer caso, además, personajes relacionados por afinidad no consanguínea completan el cosmos familiar, como Eli, Raleigh y Pagoda. En el segundo caso, la madre, a pesar de ser una figura más ausente que presente, Alice, Rita y la ex-novia de Jack, forman parte del cosmos familiar. En el caso de *Life Aquatic*, Ned y Klaus cuentan como dos posibles hermanos, pero en realidad cada miembro de la tripulación, incluyendo a Jane y a Bill, es parte de la familia Zissou. Eli, Raleigh, Alice, Rita, la ex-novia y Jane son relaciones de pareja con fuerte presencia en la dinámica familiar de cada historia.
- La ausencia paterna: en los tres casos, la ausencia de una figura paterna define a los personajes. El abandono de Royal afecta a su familia de tal manera que están estancados en sus vidas personales y profesionales, la muerte de Esteban y Lord Mandrake no le permiten a Steve Zissou avanzar en su vida personal ni profesional, el (supuesto) abandono de Steve a Ned dejó un vacío que le impide encontrarse a sí mismo, y la muerte del padre de los Whitman no les permite continuar con los nuevos cambios que se presentan en sus vidas. En contraste con

la representación femenina, lo personajes masculinos suelen estar representados como figuras sensibles, inseguras y dependientes.

- La carencia de expresión afectiva: los personajes no expresan afecto a través del contacto físico ni la proxemia. En los pocos casos que ocurre, suele ser en relación de parejas y ocurre en la intimidad, como el beso de Margot y Richie en la carpa amarilla, de Jane y Ned en el camarote de Jane o de Jack y Rita en el baño del tren. Otra excepción es el sensible Richie Tenenbaum que abraza a su padre cuando conoce la noticia de su supuesto cáncer terminal.
- La figura determinante de la madre: en los tres casos, la madre cobra un papel importante ya sea por su presencia o por su ausencia. En cualquier caso, la figura femenina suele estar vinculada con fuerza, libertad de espíritu e independencia. La dulce Etheline Tenenbaum es una mujer fuerte que crió sola a sus hijos y se esforzó por brindarles la mejor buena educación en su infancia; ya adultos, Etheline recibe a sus hijos en casa funcionando como el vínculo que los une. Eleanor Zissou es quien pone orden, aporta el conocimiento y dinero a los proyectos; aunque no tuvo hijos, cumple el rol de la madre de la tripulación Zissou. La evasiva Patricia desde siempre ha intentando desvincularse de sus responsabilidades como madre y su ausencia, sobretudo en momentos cumbre de sus vidas, afecta a los Whitman. Otras dos figuras maternas no pueden quedar por fuera: la madre de Ned, quien lo crió sola y se quitó la vida dejándolo absolutamente solo; y Jane, que aunque no estaba segura de quedarse con el bebé, será madre soltera pero muestra su afecto leyéndole al niño que aún no ha nacido.
- El encuentro y reconocimiento: las personajes se conciben como familias en tanto que se encuentran, como en el caso de los Zissou, o re-encuentran, como los Tenenbaums y los Whitman, y se reconocen como tal. Una vez en la misma casa, los Tenenbaums interactúan como hermanos y finalmente aceptan a Royal en sus vidas; Steve invita a Ned al Belafonte y lo acepta como miembro de la tripulación Zissou; los Whitman se embarcan juntos en un viaje y finalmente se aceptan como son.

- Tono actoral: los actores interpretan a estos personajes con aparente neutralidad emocional, atenuación de expresión corporal y facial con aparente impasibilidad, tono de voz suave, casi como si fuera personajes de Peanuts.
- Las escenografías: son complejas, elaboradas con el mayor detalle, y muy cargadas al estilo rococó. Suele existir un espacio donde gira la acción central que se convierte en una metáfora de la trama: la casa de los Tenenbaums donde se encuentran pasado y presente, y representa la época dorada a la que pertenecieron; el Belafonte, que funciona como casa para la familia alternativa Zissou, está en ruinas y representa la decadencia de Steve; el tren que funciona como casa rodante de los Whitman y representa cómo están perdidos.

#### **2.4.3. Desde la temática:**

- Temas recurrentes: la muerte, el abandono, la familia, la pérdida, la infidelidad, el suicidio, la ilusión de control sobre las cosas, son los temas más recurrentes en las historias de Anderson.

En conclusión, Anderson tiene un estilo visual, una estética definida a través de los códigos visuales y sonoros que lo posicionan como *auteur*. Al igual que sus dramas *melancomics* se caracterizan por personajes nostálgicos tridimensionales que forman parte de una familia o comunidad.

## Capítulo III. El Funeral Torrivila

### 1. Del cine a las tablas

A partir del análisis y las conclusiones anteriormente expuestas, se procedió a construir una pieza de microteatro creación propia titulada *El Funeral Torrivila*. Para la elaboración de la historia, se tomó en consideración el cambio de medio, de cine a teatro, y de formato, de largometraje a narrativa breve. Por esa razón se utilizaron como base para *El funeral Torrivila* los siguientes aspectos:

#### 1.1 Desde los elementos formales del texto fílmico:

- Música: se hizo una selección del género indie-pop e indie-rock para tratar de mantener la ambientación creada por Anderson con la relación música-escena.
- Iluminación: se mantiene como código la iluminación cálida general, y se utilizará para delimitar los espacios escénicos. Los *fade in*, *fade out* y *blackout* permitirán indicar los cambios de situación.
- Planos: se incorpora el uso de planos detalles en toma cenital que serán proyectados en el telón de fondo. El cine, los planos cerrados permiten mostrar detalles que en teatro, se pierden de vista. Se tomó la decisión de apoyarse en la proyección visual, para introducir el sello distintivo de Anderson que permite al espectador vivir junto al personaje un momento íntimo.
- Cámara lenta: dada la ausencia del recurso de la edición cinematográfica, no se puede aplicar. Tampoco se aplicará en actuación. Sin embargo, para homologar este recurso simplemente se identificar estos momentos de suspensión de tiempo, de vida interna del personaje, a través de la música y en un momento donde los personajes se quedarán inmóviles, como congelados.
- Montaje: dada la ausencia de cuadros por segundo y el recurso de la edición, el tempo de la pieza no lo aporta el montaje sino el propio tempo-ritmo de las cortas escenas a través del diálogo.

- Flashback: debido a la ausencia del recurso del flashaback a través del montaje, y que El Funeral Torrivila presenta una narración lineal, el flashback se ve sustituido por el relato, la palabra, que estará acompañada de música como se explica más adelante en el apartado de puesta en escena.

## **1.2 Desde los elementos formales del relato:**

- Familia y comunidad: la familia Torrivila es una familia consanguínea.
- Familia numerosa: al igual que los Tenenbaums y los Whitman, los Torrivila son tres hermanos. A su dinámica se integra La señorita (Luna), quien se involucra sentimentalmente con uno de los hermanos.
- La ausencia paterna: desde que nació el hijo menor, el Señor Torrivila se separó de su esposa y desde entonces no estuvo presente en la vida de los Torrivila. Esta relación define la incomodidad de encontrarse en la obligación de asistir al funeral de su padre, que en realidad, es un desconocido para ellos.
- La carencia de expresión afectiva: los personajes mantienen la limitación de expresiones afectivas físicas y la proxemia. La dirección actoral tendrá un rol importante para alcanzar este objetivo.
- La figura determinante de la madre: la madre de los Torrivila es una mujer de espíritu libre, independiente. Estuvo presente en la infancia de los niños pero desde que son adultos se ha dedicado a sí misma. Su presencia y ausencia genera una dinámica complicada entre los hermanos.
- El encuentro y reconocimiento: los hermanos se reencuentran después de dos años que no se ven. Durante ese tiempo no han tenido casi comunicación por lo que este reencuentro les permite reconocerse como hermanos.
- Tono actoral: los actores interpretarán a los personajes con aparente neutralidad emocional, atenuación de expresión corporal y facial con aparente impasibilidad, tono de voz suave. En el apartado de la dirección actoral explicado más adelante se pueden observar los detalles.

- Tono actoral: los actores interpretarán a estos personajes con aparente neutralidad emocional, atenuación de expresión corporal y facial con aparente impassibilidad, tono de voz suave.
- Las escenografías: la pieza tiene lugar en una sola locación que tiene cuatro espacios. Del análisis anterior se rescata únicamente el espacio como metáfora de la trama. La escenografía se mantendrá simple para permitir el juego teatral donde una misma locación se convertirá en cuatro espacios.

### **1.3 Desde la temática:**

- Temas recurrentes: la muerte, el abandono, la familia, la pérdida, el suicidio, la ilusión de control sobre las cosas, son temas que se abordan en *El funeral Torrivilla* .

## **2. Sinopsis Argumental**

Tres hermanos se reencuentran, luego de dos años sin verse, en el funeral de su padre que los abandonó hace más de veinte años. Enrique, el mayor que reside en Europa, es un pintor que refugia sus conflictos en sus relaciones amorosas; Guillermo, el del medio, vive en Caracas y trata de sobrellevar la vida que le ha tocado tras casarse muy joven con su esposa por tener un hijo no planificado; Manuel, el menor, exorciza sus demonios a través de cuentos cortos autobiográficos que no logra terminar. Reacios a bajar al funeral de un hombre tan importante en sus vidas pero que poco conocieron, observan al difunto desde las ventanas de la habitación para los familiares que está ubicada arriba de las capillas velatorias del cementerio. Allí conversan sobre la muerte, la vida y sus miedos, mientras los amigos y familiares reclaman su ausencia. Finalmente, la madre, que llega de un retiro espiritual en La India, sube al cuarto y los convence de bajar a cerrar este capítulo de su vida y despedirse de su difunto padre.

## **EL FUNERAL TORRIVILLA**

### **DRAMATIS PERSONAE**

Guillermo Torrivila  
Manuel Torrivila  
Enrique Torrivila  
Mamá  
La Señorita

### **ESCENA 1. Prólogo.**

*Comienza a sonar una canción como "Blackbird" de The Beatles. De la oscuridad, se enciende una pantalla ubicada al fondo del espacio, que proyecta los créditos iniciales y el título de la obra.*

*Aparece a la izquierda de proscenio un hombre de treinta y un años se afeita lentamente la barba. Está vestido de pantalón y una camisa holgada al estilo de una guayabera. Aparece en el centro de proscenio un joven de veintiocho años, que se pasa la mano por la cabeza para peinarse mientras se fuma un Marlboro rojo. Lleva puesto un traje oscuro y camisa de tono claro. Aparece en la derecha de proscenio un joven lavándose los dientes. Viste un traje oscuro con camisa de tono claro y lleva al cuello una bufanda. A medida que aparecen en escena se encienden los spots que los delimita en un pequeño espacio simbólico. La música desaparece y con el fade out de las luces los actores salen de la escena. Guillermo se incorpora al cuarto.*

### **ESCENA 2. El reencuentro.**

*Se encienden las luces centrales. El espacio es un cuarto ubicado en la parte de arriba de las capillas velatorias de un cementerio. Tiene un sofá en el centro, una mesita rústica a un lado y sobre él un teléfono de disco, al frente hay una mesa de café con un libreto encima. Unas maletas reposan junto a la mesa del teléfono. Guillermo se sienta y se encuentra con el libreto sobre la mesa que agarra y empieza a leer. Es un libreto escrito por Manuel. Entra Manuel a la sala desde la pata derecha del escenario y sorprendido al verlo se detiene. Guillermo sonríe, se pone de pie y le ofrece un cigarrillo. Manuel saca una caja de Marlboro Azul.*

GUILLERMO: Estás más delgado.  
MANUEL: Tú estás más viejo. ¿Viniste con Enrique?  
GUILLERMO: No, se venía directo del aeropuerto.  
MANUEL: ¿Por qué parte vas?  
GUILLERMO: Apenas comenzando.  
MANUEL: Todavía no tengo el final.  
GUILLERMO: Es una pareja complicada. Me gusta.  
MANUEL: Gracias, te puedo mandar una copia cuando lo termine. ¿Ya bajaste?  
GUILLERMO: No, ¿tú?  
MANUEL: Tampoco. ¿Esperamos a Enrique?

*Suena el celular de Guillermo. Guillermo lo saca de su bolsillo, responde un mensaje de texto y lo guarda.*

GUILLERMO: El celular no para de sonar.

*Manuel se acerca para ver en la pantalla quién le escribe.*

MANUEL: ¿Respondes todos los mensajes?  
GUILLERMO: A veces sólo digo gracias, incluso a los números por sia acaso. Bueno, casi todos son números desconocidos.

*Entra Enrique con sus maletas, lentes de sol y un six-pack en la mano.*

ENRIQUE: ¿Quién quiere una cerveza?

*A pesar de tener dos años sin verse, sin haber estado en contacto, los hermanos se saludan como si vieran todos los días. Cada uno agarra una cerveza. Brindan. Enrique saca un Marlboro mentolado y lo enciende. La exhalación del cigarrillo rellena el breve silencio incómodo.*

MANUEL: ¿Mucha cola?  
ENRIQUE: Como siempre. Mi vuelo se retrasó.  
MANUEL: ¿Ese es mentolado?  
ENRIQUE: Sí. ¿Ese es rojo?  
GUILLERMO: Azul. Yo tengo rojo.

*Se intercambian los cigarros para probar cada uno.*

GUILLERMO: Te estábamos esperando para bajar. (Breve pausa) Me alegra que estés aquí, que estemos aquí. ¿Desde hace cuánto no estábamos así, los tres juntos? (Para sí) ¿Desde hace cuánto no nos vemos?

*Se miran sin respuesta. Entra La Señorita los atiende. Lleva puesta una falda hasta la rodilla oscura, camisa de botón blanca y un pañuelo amarrado en el cuello como en los años cincuenta. Tiene los ojos notoriamente delineados de negro y camina lento, como si no tuviera muchas ganas de vivir.*

SEÑORITA: ¿Cafecito?

TODOS: Sí, gracias.

*Se observa a Enrique mirarla con deseo mientras le sirve el café. En e segundo que sus miradas se encuentran la luz relampaguea.*

SEÑORITA: *(haciendo un gesto de que no es importante)* Aquí se va la luz todo el tiempo. En tres minutos se abrirá su capilla. Es la número 5. Cualquiera otra cosa que necesiten, el número está junto al teléfono.

*Les entrega unas hojas que tienen impresos los horarios del cementerio, antes de salir.*

SEÑORITA: Está prohibido fumar adentro.

*Los tres hermanos dudan un momento. Sacan el último jalón del cigarrillo y lo apagan en la bandeja de La Señorita que sale de escena. Manuel y Enrique desinteresados dejan el horario en la mesa. Enrique saca una carterita de ron y se lo echa a los tres vasitos de café negro. Guillermo revisa el horario sorprendido del manejo de la rutina en un cementerio.*

*BLACKOUT. Se proyecta en la pantalla del fondo plano detalle del horario en toma cenital:*

*" 3:00 pm Se abre la capilla  
3:00 - 9:00pm Velatorio  
9:10 pm Se cierra la capilla  
Horario de cafetín: 11am - 8pm"*

*Con el sonido del yesquero de Enrique que enciende un cigarrillo, vuelve la iluminación general y la acción se reincorpora.*

MANUEL: ¿Ya vieron a papá?

*Guillermo y Enrique niegan con la cabeza.*

MANUEL: Desde aquí se puede ver.

*Se levantan hacia proscenio.*

### **ESCENA 3. El reconocimiento**

*En proscenio es el ventanal desde donde se pueden ver las capillas en el piso de abajo. Los Son vidrios ahumados así que no se puede ver nada de abajo hacia arriba. Únicamente la luz frontal delimita el espacio. Después de un breve silencio:*

GUILLERMO: ¿Creen que fue una buena persona?

MANUEL: No sé.

GUILLERMO: Enrique, ¿tú te acuerdas?

ENRIQUE: No mucho. Estaba pequeño.

*Enrique inclina su cabeza a la izquierda para intentar ver mejor. Guillermo y Menor lo imitan.*

ENRIQUE: A veces no puedo dormir pensando en que el tiempo pasa muy rápido.

MANUEL: ¿Creen que nos quiso?

GUILLERMO: Creo que sí, al principio, pero luego se sintió abrumado con eso de ser papá.

*Suena el celular de Guillermo, responde un mensaje y lo guarda. La Señorita entra, recoge las latas de cerveza y les sirve más café en los vasos. Enrique la sigue con la mirada mientras ella sale.*

ENRIQUE: Voy por más café. ¿Alguien quiere?

*Manuel y Guillermo levantan la mano sin dejar de mirar a su padre, pero Enrique se acicala y sale tras la chica sin darse cuenta del gesto.*

MANUEL: ¿Le avisaste a mamá que estamos aquí?

GUILLERMO: Por qué siempre tengo que ser yo el que hable con mamá? Tú eres su preferido.

MANUEL: No, Enrique siempre ha sido su preferido, pero tú eres el que vive aquí.

*Guillermo incómodo camina hacia otro ventanal.*

GUILLERMO: Bueno, la tía Yolanda ya le había avisado y dijo que su vuelo salía de La India ayer en la mañana. Mira, desde aquí se ve mejor. La capilla se está llenando.

MANUEL: ¿Mamá está en La India?

MANUEL: *(que se acerca)* ¿Desde abajo nos pueden ver?

GUILLERMO: No. ¿Enrique no iba a traer café?

MANUEL: Mira, llegaron los Gonzalez. Nunca me han caído bien.

*Manuel, expresando su odio contenido por tantos años, les pinta una paloma. Guillermo lo observa curioso.*

GUILLERMO: A mí tampoco.

*Guillermo se une. Al subir la mano, Manuel nota que Guillermo tiene una venda en la muñeca.*

MANUEL: ¿Qué te pasó en la mano?

GUILLERMO: Intenté arreglar el motor del carro y bueno. ¿Como va tu postgrado?

*Suena el celular de Guillermo. Responde el mensaje con un suspiro y lo guarda.*

MANUEL: No he podido escribir nada nuevo desde hace casi un año. El mes que viene tengo que entregar este cuento y no lo he terminado. Me cuesta cerrar las cosas. Tú sabes. ¿Por qué mamá está en la India? ¿Por qué nunca me entero de nada?

GUILLERMO: El mes pasado fui con Valentina y los niños a almorzar a un domingo a casa de mamá y había una nota en la puerta.

*BLACKOUT. Se proyecta en pantalla del fondo plano detalle de la nota en la mano de Guillermo en toma cenital:*

"Querido Guillermo: estoy de retiro espiritual en La India. Necesito encontrarme a mí misma. Por favor, avísale a tus hermanos. Mamá".

*BLACKOUT. Suena una canción como Te Amo de Cancionero y Presidente.*

*Cambio de espacio: Con la llegada de La Señorita, que tiene un suéter tejido encima, al pasillo, se enciende un spot*

*que le delimita un espacio pequeño. El pasillo se ubica en el área izquierda del escenario. Enrique aparece y acercándose le enciende el cigarrillo.*

ENRIQUE: ¿Crees que trabajar en un cementerio te insensibiliza ante la muerte?

LA SEÑORITA: Creo que la muerte es más cercana de lo que la gente quiere aceptar.

ENRIQUE: ¿Cómo te llamas?

LA SEÑORITA: Luna. ¿Tú?

Se besan.

ENRIQUE: Enrique. Eres hermosa.

*Mientras se besan la canción desaparece en fade out música y se regresa a iluminación general. De regreso al cuarto:*

GUILLERMO: La India. ¿Esa es la Tía Berta?

MANUEL: Parece. Qué... está... haciendo?

*Ambos se asquean por la acción de la Tía Berta. Enrique se incorpora.*

ENRIQUE: ¿Desde aquí nos pueden ver?

GUILLERMO: No.

MANUEL: No.

ENRIQUE: Esa es... ¿la Tía Berta? ugh.

MANUEL: ¿Qué hace Federica Robortelli aquí?

GUILLERMO: Seguro se enteró por la Tía Yolanda. (A Enrique)

¿Y los cafés?

ENRIQUE: (haciéndose el sordo) ¿Qué?

GUILLERMO: Los cafés.

*Guillermo lo mira sin darle respuesta.*

GUILLERMO: ¿Te agarraste a la Señorita de los cafés?

ENRIQUE: ¿Ah? No. Fui a buscar café pero la máquina se dañó.

MANUEL: Esa es... ¿mamá?

*Los tres voltean a verla. Se agachan y caminan agachados hasta la ventana central. Suena el celular de Guillermo*

GUILLERMO: ¿Qué estamos haciendo? Desde abajo no nos pueden ver.

*Se ponen de pie y Guillermo se aleja hacia el sofá para atender la llamada.*

ENRIQUE: ¿Con quién tanto habla?

MANUEL: Con desconocidos que eran conocidos de papá. Le escriben para darle el pésame.

ENRIQUE: ¿Si son desconocidos por qué les responde?

*Manuel hace un gesto de no tener la respuesta. Guillermo cuelga y se reincorpora.*

ENRIQUE: (A Guillermo) No creo que debas seguir atendiendo el celular. MANUEL: Creo que deberías dejar el teléfono.

ENRIQUE: Danos el teléfono.

GUILLERMO: Pero, ¿y la gente?

MANUEL: (sutil) Dale el teléfono.

GUILLERMO: No.

*Enrique intenta quitarle el teléfono, pero Guillermo no se deja. Manuel intenta atraparlo por detrás. Enrique accidentalmente golpea a Manuel y se caen los tres hermanos a golpes. Entra Luna con una libretica en la mano y la bandeja de cafés. Al verlos, acostumbrada a este tipo de eventualidades, impasible busca el florero de la mesa y les echa el agua. Se detiene la pelea. Luna coloca tres nuevos vasos de café sobre la mesa, sumando un total de 9 vasos.*

LUNA: Varios anuncios: el sacerdote desea saber si el entierro será mañana a las 9 de la mañana; el grupo coral ya llegó; las coronas ya no caben en la capilla, señor.

GUILLERMO: Gracias. Dígales que ya vamos. ¿Grupo coral? ¿Qué grupo coral? ¿Ustedes contrataron a un grupo coral?

*Se miran pero ninguno tiene respuesta. Se acercan al ventanal y miran hacia abajo.*

LUNA: Una última cosa: la Señora Berta pregunta por los hijos del Señor Torrivila.

ENRIQUE: Gracias, Señorita.

MANUEL: Dígale que ya bajamos.

*Sale Luna.*

GUILLERMO: Cuánta gente.

MENOR: ¿Reconocen a alguien?

ENRIQUE: A pocos. Cuando yo me muera, mi funeral va a ser privado para que esté la gente que realmente me quiso.

GUILLERMO: Parece que lo querían mucho.

*Se sientan Enrique y Manuel. Enrique abre otra cerveza. Fuman y beben. Se escucha desde atrás una voz.*

MAMÁ: *(con dulzura)* Con que aquí es donde se esconden.

*Suena una canción como "The inner light" de The Beatles.*

#### **ESCENA 4. El tigre.**

*Entra La Madre. Está vestida con un sari de color claro, tiene los ojos delineados de gris y un punto naranja en la frente. Suena al andar por las pulseras que lleva en sus muñecas.*

MAMÁ: Namaste.

*Los saluda con las manos juntas en el pecho. Los hijos repiten el saludo y luego la Mamá se sienta en el sofá. Ellos se sientan en el piso alrededor de ella.*

MAMÁ: Tiempo sin verlos.

*Con una sonrisa en la cara, le da un beso en la frente a cada uno.*

MAMÁ: Me alegra que estén aquí. ¿Desde hace cuánto no estábamos así, los cuatro juntos? *(Para sí)* ¿Desde hace cuánto no nos veíamos?

GUILLERMO: Dos años.

*Entra Luna con una bandeja llena de cafés.*

LUNA: ¿Cafecito?

MAMÁ: Sí, gracias.

TODOS: No, gracias

*Sin esperar respuesta coloca tres nuevos vasos en la mesa sumando 12 vasos y sale.*

ENRIQUE: Guillermo nos dijo que estabas en una búsqueda espiritual en la India. ¿Te encontraste?

MAMÁ: Encontré muchas cosas, otras simplemente las dejé ir. *(Con los ojos cerrados toma una respiración profunda y medita brevemente pensando en todas las cosas que ha dejado*

ir). Enrique, antes de irme vi las fotos de tu viaje por las islas griegas, ¿cómo estuvo eso?

ENRIQUE: Bueno, Claudine me hizo falta. Pero necesitaba el espacio.

GUILLERMO: ¿Terminaste con Claudine? ¿Cuándo, cuándo pasó esto? (A Manuel) ¿Tú sabías esto? (A Enrique) ¿Y te vas a ir de su casa?

ENRIQUE: Hace casi un año. No sé que voy a hacer. El día que terminamos me fui de la casa y me monté en el crucero.

MANUEL: Pensé que tú sabías.

MAMÁ: (Asiente. Luego, a Manuel) Recibí tu borrador, Manuel. ¿Van a volver a estar juntos? No, no me digas. Cuando termines el cuento por favor mándame una copia.

ENRIQUE: ¿Qué cuento? ¿Por qué a mí nunca me envías tus cuentos?

GUILLERMO: (entregándosela) Por aquí había una copia.

ENRIQUE: Gracias.

MAMÁ: ¿Qué tienes en la mano?

GUILLERMO: (PAUSA) Intenté cortarme.

MANUEL: (PAUSA) ¿Por qué?

ENRIQUE: Manuel, no lo presiones.

MAMÁ: (A Enrique) ¿Quieres dejar a Valentina y a los bebés?

GUILLERMO: No. Fue sólo un momento.

MAMÁ: ¿Crees que vas a intentarlo de nuevo?

GUILLERMO: No creo.

MAMÁ: ¿Están aquí?

GUILLERMO: No. Les pedí que no vinieran. No tenía sentido despedirse de alguien que no conocieron. No tiene sentido haber venido a despedirnos de alguien que no conocimos.

MAMÁ: (PAUSA) Quiero compartir con ustedes algo que me pasó en La India.

*La iluminación baja a un ambiente más íntimo, como dando la ilusión de que no existe más nada sino lo que va a pasar. Suena una cacnión hindú como "Ami chini go chini tomare" o "Maharaja, tomarey shelam" o "Bidhir Bandhan Bhangbe Tumi" de Satyajit Ray.*

MAMÁ: Nos estábamos quedando en un caserío y por esos días corrió el rumor de que había un tigre suelto. En la vida comunitaria, nos compartíamos las responsabilidades del hogar. Una de esas noches me tocó hacer la cena, así que me quedé lavando los platos antes de ir a meditar. Ya todos dormían. Raj, uno de los niños, había dejado su pelota en el patio. Vi por la ventana cuando salió a recogerla. De pronto, se movieron unos matorrales. Estaba oscuro pero distinguí la sombra de un felino grande que se movía

sigilosamente. En mis huesos supe que no podía quedarme ahí viendo a través de la ventana sin hacer nada. Intenté gritar y no me salía la voz, no sentía mis piernas, estaba paralizada. Raj se había agachado a recoger la pelota y todavía no se había dado cuenta de que el tigre se acercaba a él. Cerré los ojos, respiré profundo y le pedí a mi cuerpo que me permitiera salir. Corrí al patio y le pedí a Raj que lentamente se levantara para entrar al caserío. Y ahí me quedé. Sola con el tigre. No había mucha luz, pero en la penumbra podía ver sus ojos amarillos, sus dientes brillantes. Nos miramos fijamente. Nunca había estado tan cerca de la naturaleza, de la vida, de la muerte. Ya no tenía miedo. Simplemente éramos él y yo. Nuestras almas se comunicaron. Lo escuché, él tenía miedo. Tenía tiempo buscando algo que había perdido. Con la mirada, con todo mi cuerpo y mi energía le pedí que no nos hiciera daño, que lo que él estaba buscando no estaba aquí y que por favor se fuera del caserío. Soltó un lamento en forma de rugido, y se fue.

MANUEL: Woa.

MAMÁ: *(Para sí mismos)* ¿A ustedes que les pasó? *(No hay respuesta)* Les traje esto.

*Les entrega un japa mala a cada uno.*

*BLACKOUT. Se proyecta en la pantalla un primer plano del japa mala en una mano en toma cenital.*

ENRIQUE: ¿Qué es?

MAMÁ: Un Japa mala. Son para rezar.

ENRIQUE: ¿Por qué viniste? No hablabas con él desde el divorcio. ¿Cuánto es eso? ¿Veinte años?

MAMÁ: El viaje de tu padre terminó, pero el mío continúa. Necesitaba dejar ir, soltar, y sobre todo darle las gracias. Para eso tenía que venir a despedirme, decirle namasté. Tal vez a ustedes les haga bien decirle namasté.

*Se pone de pie.*

MAMÁ: *(PAUSA)* Cualquier cosa, estoy abajo. Namasté.

MANUEL: Namasté.

*Todos hacen el gesto.*

**ESCENA 5. Namasté.**

*Miran los japa mala sin entender muy bien cómo se utilizan. Mientras Manuel se sienta en posición de indio frente al vitral derecho y cierra los ojos, entra Luna, cada vez más agotada a colocar nuevos vasos sobre la mesa, ya ni voltea a verlos.*

ENRIQUE: ¿Estás intentando rezar?

*Enrique y Guillermo se miran confundidos y luego lo imitan. Guillermo se sienta de último.*

ENRIQUE: (PAUSA) ¿Cómo se usa esto?

*Enrique y Guillermo abren los ojos. Se encogen de hombros.*

GUILLERMO: ¿Creen que sirva de algo?

MANUEL: Eso espero.

ENRIQUE: Supongo.

*Cierran los ojos. Manuel se levanta de golpe.*

MANUEL: Creo que ya encontré el final de mi historia.

*Saca un bolígrafo. Anota en una hoja. Guillermo y Enrique lo siguen hacia el sofá. Manuel les muestra el papel y lee en voz alta:*

MANUEL: "En el entretiem po me parece que olvidé algo y que ahora ya no lo necesito".

*Sonríen. (BREVE PAUSA)*

GUILLERMO: (*sincero*) Me alegra que estén aquí.

ENRIQUE: ¿Por qué nunca nos contamos las cosas?

MANUEL: Porque no confiamos en nosotros.

GUILLERMO: (BREVE PAUSA) Podemos comenzar a hacerlo. ¿Qué dicen?

*Guillermo levanta su cerveza. Enrique levanta su cerveza.*

ENRIQUE: Sí me agarré a Luna.

MANUEL: ¿A quién?

ENRIQUE: La señorita de los cafés.

MANUEL: ¿Por qué hay tantos vasos?

ENRIQUE: ¿Están llenos?

GUILLERMO: Están mitad llenos, mitad vacíos.

ENRIQUE: *(Breve pausa)* Tengo que volver a Barcelona y sacar mis cosas del apartamento de Claudine.

MANUEL: *(BREVE PAUSA)* Brindemos por el namasté.

GUILLERMO: Namasté.

ENRIQUE: Namasté.

*Brindan y beben mirando hacia el piso de abajo. Suena una canción como Lo haré de Ulises Hadjis y Dense Gutiérrez en fade in.*

MANUEL: ¿Bajamos?

*Se miran. Enrique y Manuel se acercan a la pata izquierda.*

MANUEL: ¿Bajamos las maletas?

ENRIQUE: No las necesitas *(Salen)*.

GUILLERMO: *(bajito como para sí)* Namasté.

*Sale. BLACKOUT. Máximo volumen la canción mientras se proyecta en la pantalla del fondo los créditos.*

FIN.-

### 3. Descripción de los personajes

Manteniendo sincronía con el análisis de los personajes anteriormente expuesto, se procede a describir los personajes de la pieza teatral de creación propia titulada *El Funeral Torrivila* partiendo del desarrollo tridimensional de Lajos Egri:

#### a. Guillermo Torrivila

- Dimensión física: hombre alto de veintiocho años. Es delgado, cabello rubio ondulado. Lleva puesto un traje oscuro y camisa de botones de un tono claro.
- Dimensión social: es el hijo del medio. Es de estatus socioeconómico medio-alto y de clase trabajador. Trabaja como corredor de seguros. Se crió como católico aunque no es practicante. Es venezolano de oposición aunque no participa activamente en política. Es sus tiempos libre le gusta leer y ver películas.
- Dimensión psicológica: es el único de los tres hermanos que está casado y tiene hijos. Se casó con su esposa porque tuvieron a su primer hijo no planificado cuando tenían veintiún años. Su segundo hijo tiene dos años. Siente que las circunstancias lo han obligado a convertirse en un adulto, tener familia y buscar trabajo, por lo que no se encuentra a sí mismo. Se siente solo, infeliz e incomprendido. Guillermo está consciente de que es la proyección del deber ser, del superyó freudiano, y eso le genera un peso insoportable. Su más profundo deseo es ser mejor padre de lo que el suyo fue. A pesar de que ama a su familia, intenta quitarse la vida. Envidia a su hermano mayor, Enrique, por ser un espíritu libre que se fue a conocer el mundo, y a su hermano menor, Manuel, por estar dedicándose a lo que le gusta fuera del país y por ser el consentido de mamá. Su función dramática es hacer que las cosas pasen. Es el más cercano de los tres a su madre y la visita algunos domingos con su familia para almorzar.

#### b. Manuel Torrivila

- Dimensión física: hombre alto de veintiséis años. Es delgado, de cabello rubio, y ojos claros. Lleva puesto un traje oscuro, camisa de botón de un tono claro y una bufanda.
- Dimensión social: es el hijo menor. Es de estatus socioeconómico medio-alto venido a menos. Actualmente estudia un postgrado de literatura en Nueva York, donde vive desde hace un año. Trabaja de manera informal dando clases particulares de español para redondearse económicamente porque problemas con el sistema cambiario venezolano Cadivi. Se crió como católico aunque no es practicante. Es venezolano pero no sigue la política. Tiene una ex-novia en Venezuela a la que no ha superado todavía. Le gusta observar a las personas y las usa como referentes para sus personajes ficticiales.
- Dimensión psicológica: Escribe cuentos cortos de ficción basados en su propia vida a través de los cuales exorciza sus problemas personales. Siente más afinidad con Guillermo que con Manuel, por lo que le permite leerlas. Sin embargo, no se comunican con frecuencia. Resiente a Enrique por creer que es el consentido de mamá, y a su madre por ser tan independiente. Desde que comenzó el postgrado no ha podido terminar ninguna de las historias que empieza porque está escribiendo sobre relaciones que no ha cerrado. Siempre le envía a su mamá sus borradores para recibir sus comentarios y apoyo.

#### c. Enrique Torrivila

- Dimensión física: hombre alto de treinta y un años. Tiene el cabello castaño y usa bigotes. Está vestido de pantalón y una camisa holgada al estilo de una guayabera.
- Dimensión social: es el hijo mayor. Es un pintor de estatus socioeconómico medio-alto, pero tiene problemas económicos. Al terminar con su novia se fue de a recorrer playas e islas. Vive en Europa

desde hace más de dos años. Se crió como católico aunque no es practicante. Es venezolano. En sus tiempos libres toma fotografías.

- Dimensión psicológica: está obsesionado con lo efímero y con la muerte. A pesar de ser el hermano mayor nunca ha sentido responsabilidad sobre sus hermanos menores, siempre ha sido muy independiente, como su madre. Siente envidia de que Manuel confíe en Guillermo sus historias. Ha estado con muchas mujeres tratando de canalizar sus conflictos personales en sus relaciones amorosas. Su última novia con la que vivió en Barcelona se llamaba Claudine. Se fue de viaje para encontrarse a sí mismo luego de que terminaron, y de ahí volvió a Venezuela para el funeral de su padre, por lo que no ha regresado para sacar sus cosas del apartamento. Tiene un efímero pero intenso encuentro con Luna, la señorita que los atiende.

#### d. La Señorita

- Dimensión física: mujer de mediana estatura, de treinta años, de cabello rojizo con un mechón amarillo. Está vestida de falda oscura hasta las rodillas oscura, camisa de botones de tono claro y una bufanda amarrada al cuello. Tiene los ojos delineados de negro.
- Dimensión social: es de clase media-baja trabajador. Es venezolana y trabaja en el Cementerio del Este atendiendo a los familiares en la sección de los cuartos privados sobre las capillas.
- Dimensión psicológica: se siente estancada por contacto rutinario con la muerte y el dolor de las personas, pero no se atreve a perseguir sus sueños ni aventurarse a vivir la vida por la seguridad que le brinda el llamado quince y último. Tiene una relación fugaz pero intensa con Enrique Torrivilla.

#### e. La Mamá

- Dimensión física: mujer de sesenta años, de mediana estatura y delgada. Viste un sari de colores claros, tiene puesto un japa mala como collar y muchas pulseras.
- Dimensión social: es venezolana de clase media-alta. A pesar de que se crió como católica, no es practicante, y en este momento de su vida se refugia en el hinduismo y budismo. En sus tiempos libres medita.
- Dimensión psicológica: No ha tenido pareja desde que se separó del padre de sus hijos después del nacimiento de Manuel. Educó a sus hijos en buenos coelgios y los acercó a las artes y la cultura. Una vez adultos, se dedicó a ella misma. Mantiene una relación más cercana a Guillermo, aunque no muy comunicativa, y a sus nietos. Es una mujer independiente, impulsiva y de espíritu joven. Siente que debe cerrar capítulos pasados para seguir avanzado en esta nueva etapa de su vida.

### 4. Puesta en escena

#### 4.1 Vestuario y maquillaje

Para mantener coherencia con la historia, que tiene lugar en un funeral, la paleta de colores propuesta tiende hacia los tonos oscuros, grises, azules y negros. Se tomó como referencia principal el vestuario de los hermanos Whitman a lo largo de *The Darjeeling Limited*, incluyendo velorio del padre.



Figura 1. The Darjeeling Limited



Figura 2. The Darjeeling Limited

Los vestuarios serán sencillos pero manteniendo elementos que exterioricen la personalidad de cada uno de ellos. El maquillaje será muy sencillo para los personajes masculinos, resaltando únicamente las facciones de los personajes, y en los personajes femeninos se resaltarán los ojos con delineados, en tono grises suave para la madre tomando como referencia a Patricia Whitman, y negro oscuro marcado fuertemente para La Señorita tomando como referencia a Margot Tenenbaum.



Figura 3. Anjelica Huston como Patricia Whitman en  
The Darjeeling Limited (2007)



Figura 4. Gwyneth Paltrow como Margot Tenenbaum en  
The Royal Tenenbaums (2001)

## 4.2 Espacio escénico

La historia ocurre en un solo espacio: la habitación en el piso de arriba de las capillas en el Cementerio del Este. La puesta en escena y el decorado se mantienen sencillos, tendiendo hacia una propuesta de espacio vacío, para aprovechar el juego teatral donde la locación principal se convierte en cuatro espacios. Se utilizarán elementos de utilería mayor que permitan dar noción de la habitación de la funeraria donde ocurren las acciones, como un sofá, mesas de café, mesa con teléfono; así como elementos de utilería menor como las maletas de los personajes y la bandeja con vasos de café de La Señorita.

Estos cuatro espacios escénicos anteriormente mencionados estarán delimitados por la iluminación. El primero es un espacio imaginario sin tiempo definido que permite mostrarnos un momento íntimo de cada uno de los hermanos para indicarnos lo que ocurre en su interior. Este espacio corresponde a la Escena 1, donde los tres hermanos están en proscenio mirando al frente mientras simulan la acción de acomodarse en un baño para el funeral. Un spot ilumina a cada uno de los personajes, no hay frontal y un contraluz los baña para brindar esa sensación de ensoñación.

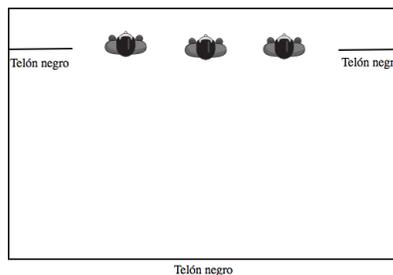


Figura 5. Diagramación Espacio 1

El segundo espacio es el cuarto de la funeraria donde ocurre la acción principal. Tendrá lugar en el centro del escenario marcado por la utilería mayor. La iluminación será general, con luces amarillas que simulan la iluminación natural de un cuarto.

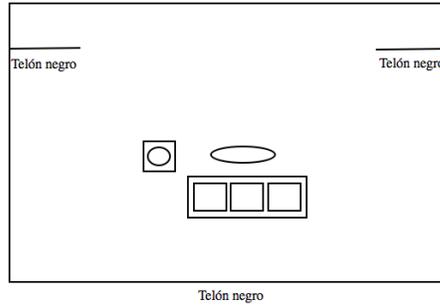


Figura 6. Diagramación Espacio 2

El tercer espacio son los ventanales de la habitación que permiten ver hacia la planta baja donde están las capillas velatorias. Los personajes caminan hasta proscenio donde se encenderá la luz frontal y el spot central mientras la iluminación general del cuarto baja su intensidad.

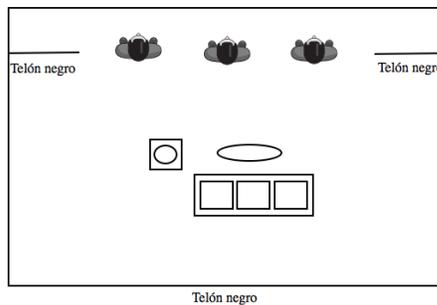
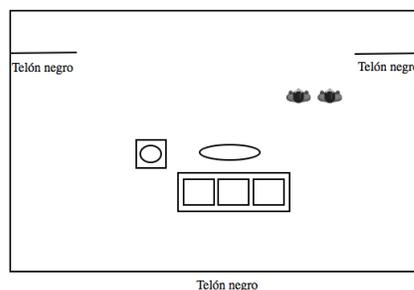


Figura 7. Diagramación Espacio 3

El cuarto espacio es un pasillo exterior a la habitación. Tendrá lugar en el ala izquierda del escenario y se demarcará con el spot central de izquierda, mientras la iluminación general de la sale va a negro. Los únicos personajes que habitan este espacio son La Señorita y Enrique.



Se contará únicamente con dos patas de telón negro por donde entrarán y saldrán los personajes. El telón negro de fondo estará cubierto por una tela blanca donde se proyectarán las imágenes del video beam.

### **4.3 Musicalización**

Con el objetivo de mantener el estilo musical de la de Wes Anderson, se hizo una selección musical de canciones indie-pop/indie-rock. Debido a que la autora de *El Funeral Torrivilla* es venezolana, se incorporó canciones de bandas venezolanas que se mueven en este género y que, además de aportar un tono nostálgico y melancólico a escena, cumplen la función de subtexto en escenas de alto contenido emocional. Ellas son:

- Cancionero y Presidente: Te amo
- Ulises Hadjis y Dense Gutiérrez: Lo haré

Manteniendo la sintonía de Anderson al utilizar bandas británicas, se utilizarán para la puesta dos canciones de The Beatles. Estas cumplirán la función de subtexto y de introducción de personajes:

- The Beatles: Inner Light
- The Beatles: Blackbird

Debido a la ausencia del recurso de los *flahsbacks*, el relato de la Madre en la India estará acompañado de una canción hindú del compositor Satyjhith Ray para ambientar la escena.

## **5. Plan de producción**

### **Semana 1: del 25 al 31 de agosto**

- Martes: Primera reunión con el elenco

- Jueves: Primera lectura del guión

**Semana 2: del 1 al 7 de septiembre**

- Martes: Segunda Lectura del guión  
Trabajo de mesa
- Jueves: Ejercicios de integración  
Ejercicios de exploración de personaje
- Sábado: Ejercicios de exploración de personaje

**Semana 3: del 8 al 14 de septiembre**

- Martes: Ejercicios de improvisación individual y grupal
- Jueves: Ejercicios de improvisación individual y grupal
- Sábado: Exploración de personaje con textos
- Domingo: Compra de artículos de la lista de necesidades

**Semana 4: del 15 al 21 de septiembre**

- Martes: Exploración de personaje con texto
- Miércoles: Compra de artículos de la lista de necesidades
- Jueves: Montaje
- Sábado: Montaje  
Prueba de vestuario  
Compra de artículos de la lista de necesidades
- Domingo: Grabación de planos detalle para proyección

**Semana 5: del 22 al 28 de septiembre**

- Martes: Montaje
- Miércoles: Compra de artículos de la lista de necesidades
- Jueves: Montaje
- Sábado: Montaje  
Compra de artículos de la lista de necesidades

**Semana 6: del 29 de septiembre al 5 de octubre**

- Martes: Montaje
- Jueves: Montaje con luces y sonido  
Ensayo general en la sala Teatro UCAB

- Sábado: Ensayo general en la sala Teatro UCAB

#### **Semana 7: del 5 al 11 de octubre**

- Martes: Ensayo general en la sala Teatro UCAB
- Jueves: Ensayo general en la sala Teatro UCAB
- Viernes: Ensayo general en la sala Teatro UCAB
- Sábado: Presentación

### **6. Dirección Actoral**

Los ensayos se han dividido en tres etapas: primero, la lectura de la pieza sin acciones ni movimientos en el espacio; segundo, exploración de personajes; tercero, montaje y puesta en escena. Durante la segunda fase se realizarán ejercicios partiendo de la premisa del “sí mágico” de Stanislavski, utilizando la información proporcionada por el texto y la imaginación de los actores. En esta etapa se harán dos tipos de ejercicios de improvisación: la creación de un momento íntimo de su personaje y la improvisación, sin utilizar diálogos del texto, entre varios personajes en una situación dada. Para mantener el mismo tono actoral que en las películas de Wes Anderson, se trabajará la expresión corporal y física por atenuación. Por esta razón tanto la palabra como la imaginación serán las herramientas claves para el trabajo actoral, pues a través del “sí mágico” los actores deberán suponer que están en las circunstancias de los personajes y canalizar la tristeza y nostalgia de los mismos que deberá ser transmitida a través de la palabra.

En la última etapa se indica a los actores la distribución espacial así como las indicaciones para entradas y salidas de escena.

### **7. Ficha artística**

Para la realización de este montaje se contactó a los siguientes actores que brindaron su talento para que *El Funeral Torrivila* cobrara vida sobre las tablas:

**Guillermo Torrivila**

Gabriel Agüero  
gabo\_net@hotmail.com  
Twitter: @gaboaguerom

**Manuel Torrivila**

Fernando Azpúrua  
ferazpurua@gmail.com  
Twitter: @ferazpurua

**Enrique Torrivila**

Javier Figuera  
javierporaqui@gmail.com  
Twitter: @javierporaqui

**La Señorita (Luna)**

Vera Linares  
vera.arts@gmail.com

**La Mamá**

Haydée Faverola  
lafaverola@gmail.com  
Twitter: @lafaverola

## **8. Ficha Técnica**

Dirección General: Rebecca Perich

Producción: Jorge Patiño, Gabriela Méndez, Brigitta Kristofic

Operadora de iluminación: Rebeca Hernández

Material audiovisual: Jose Ostos

Asesoría musical: Lorenzo Martínez, Elvira Blanco, Patricia Anuel

Asesoría en guión: Eduardo Burger, Giovanni García

Tutor: Ana O'Callaghan

Sala: Teatro UCAB

## 9. Presupuesto

El siguiente presupuesto tiene como finalidad mostrar los costos totales del montaje, en caso de haberse realizado el proyecto con todos los medios económicos posibles.

<b>TRABAJO DE GRADO – UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO 2014</b>	
<b>Nombre del proyecto</b>	El funeral Torrivila
<b>Categoría</b>	Microteatro
<b>Dirección</b>	Rebecca Perich
<b>Escrito por</b>	Rebecca Perich
<b>Teatro</b>	Sala Teatro UCAB

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>COSTO</b>
<b>1. HONORARIOS PROFESIONALES</b>		
1.1	Dirección	12000
1.2	Producción	12000
1.3	Guión	2000
1.4	Elenco	7200
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>28700 BsF.</b>
<b>2. GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>		
2.1	Fotocopias	500
2.2	Impresiones	1500
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>2390 BsF.</b>
<b>3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>		
3.1	Transporte	6700
3.2	Alimentación	2900
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>9600 BsF.</b>
<b>4. PRE-PRODUCCIÓN</b>		
4.1	Material audiovisual	6000

4.2	Promoción	3500
4.3	Paquete Gráfico	8500
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>18000 BsF</b>
<b>5. PRODUCCIÓN</b>		
5.1	Teatro	24000
5.2	Iluminación	800
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>24800</b>
<b>TOTAL</b>		<b>83490 BsF</b>

CÓDIGO	RUBRO	DESCRIPCIÓN	COSTO	CANTIDAD	DURACIÓN	UNIDAD	SUB-TOTAL	IVA (12%)	TOTAL
<b>1. HONORARIOS</b>									
<b>1.1 DIRECCIÓN</b>									
1.1.1	Director	Rebecca Perich	12000	1	1	Temp.	12000	0	12000
<b>SUB-TOTAL DIRECCIÓN</b>									<b>12000</b>
<b>1.2 PRODUCCIÓN</b>									
1.2.1	Productor	Brigitta Kristofic	8000	1	1	Temp.	8000	0	8000
1.2.2	Asistente de producción	Jorge Patiño	4000	1	1	Temp.	5000	0	4000
<b>SUB-TOTAL PRODUCCIÓN</b>									<b>12000</b>
<b>1.3 GUIÓN</b>									
1.3.1	Guionista	Rebecca Perich	2000	1	1	Temp.	2000	0	2000
<b>SUB-TOTAL GUIÓN</b>									<b>2000</b>
<b>1.4 ELENCO</b>									

1.4.1	Personajes principales	Guillermo, Manuel y Enrique Torrivilla	1800	3	1	Func.	5400	0	5400
1.4.2	Personajes secundarios	La Señorita, Mamá	900	2	1	Func.	1800	0	1800
<b>SUB-TOTAL ELENCO</b>									<b>7200</b>
<b>SUB-TOTAL HONORARIOS</b>									<b>28700</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>2. GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>									
<b>2.1 FOTOCOPIAS</b>									
2.1.1	Fotocopias	Copias Guión de 11 páginas y Tomo 140 págs.	3	530 págs.		13	1590	0	1590
2.2.2	Impresiones	Tomo y Gastos varios	5	160 págs.		2	800		800
<b>SUB-TOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>									<b>2390</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>									

<b>3.1 TRANSPORTE</b>									
3.1.1	Taxis	Varios (elenco, dirección, producción)	150	40	1	Temp.	6000	0	6000
3.1.2	Transporte público	Varios (dirección, producción)	10	40	1	Temp	400	0	400
3.1.3	Transporte privado	Traslado escenografía y utilería	300	1	1	Día.	300	0	300
<b>SUB-TOTAL TRANSPORTE</b>									<b>6700</b>
<b>3.2 ALIMENTACIÓN</b>									
3.2.1	Refrigerios	Ensayos generales	50	10	5	Días	500	0	500
3.2.1	Comidas	Día del estreno	200	12	1	Día	2400	0	2400
<b>SUB-TOTAL ALIMENTACIÓN</b>									<b>2900</b>
<b>SUB-TOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>									<b>9600</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>4. PRE-PRODUCCIÓN</b>									
<b>4.1 MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									
4.1.1	Día de rodaje	Grabación a cargo de Jose Ostos: planos detalles para la proyección en la	6000	1	1	Día	6000	0	6000

		pieza y trailer promocional							
<b>SUB-TOTAL MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									<b>6000</b>
<b>4.2 PROMOCIÓN</b>									
4.2.1	Foto promocional	Raquel Cartaya	1500	1	1	Día	1500	0	1500
4.2.2	Jefe de prensa	Airam Liscano	2000	1	1	Temp	2000	0	2000
<b>SUB-TOTAL PROMOCIÓN</b>									<b>3500</b>
<b>4.3 PAQUETE GRÁFICO</b>									
4.3.1	Diseño Poster	Iker Blanco	3500	1	1	Temp.	3500	0	3500
4.3.2	Programa de mano y afiches	Iker Blanco	20	250	1	Func.	5000		5000
<b>SUB-TOTAL PAQUETE GRÁFICO</b>									<b>8500</b>
<b>SUB-TOTAL PRE-PRODUCCIÓN</b>									<b>18000</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>5. PRODUCCIÓN</b>									
<b>5.1 TEATRO</b>									
5.1.1	Alquiler del teatro	Teatro UCAB	18000	1	1	Día	18000	0	18000

5.1.2	Ensayo general	Teatro UCAB	6000	1	1	Día	6000	0	6000
<b>SUB-TOTAL TEATRO</b>									<b>24000</b>
<b>5.2 ILUMINACIÓN</b>									
4.2.1	Operador de luces y proyección	Rebeca Hernández	800	1	1	Día	800	0	800
<b>SUB-TOTAL PROMOCIÓN</b>									<b>800</b>
<b>SUB-TOTAL PRODUCCIÓN</b>									<b>24800</b>

## 10. Análisis de costos

El presente análisis muestra un aproximado a la inversión real del proyecto. La autora del proyecto fue miembro activo del grupo de teatro UCAB durante los cinco años de la carrera académica y actualmente se desempeña en el ámbito teatral profesional. Por tal motivo, cuenta con el espacio y el recurso humano para llevar a cabo esta pieza, el cual trabaja por placer y no por interés económico. Además, le ha permitido solicitar préstamos, patrocinios e intercambios para adquirir la gran mayoría de los elementos desglosados en este análisis, consiguiendo tener un montaje de bajo presupuesto.

<b>TRABAJO DE GRADO – UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO 2014</b>	
<b>Nombre del proyecto</b>	El funeral Torrivilla
<b>Categoría</b>	Microteatro
<b>Dirección</b>	Rebecca Perich
<b>Escrito por</b>	Rebecca Perich
<b>Teatro</b>	Sala Teatro UCAB

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>COSTO</b>
<b>1. HONORARIOS PROFESIONALES</b>		
z1.1	Dirección	0

1.2	Producción	0
1.3	Guión	0
1.4	Elenco	0
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>0 BsF.</b>
<b>2. GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>		
2.1	Fotocopias	100
2.2	Impresiones	1590
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>1690 BsF.</b>
<b>3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>		
3.1	Transporte	4900
3.2	Alimentación	1740
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>6640 BsF.</b>
<b>4. PRE-PRODUCCIÓN</b>		
4.1	Material audiovisual	200
4.2	Promoción	0
4.3	Paquete Gráfico	0
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>200 BsF</b>
<b>5. PRODUCCIÓN</b>		
5.1	Teatro	0
5.2	Iluminación	0
<b>SUB-TOTAL</b>		<b>24800</b>
<b>TOTAL</b>		<b>8530 BsF</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>1. HONORARIOS</b>									
<b>1.1 DIRECCIÓN</b>									

1.1.1	Director	Rebecca Perich	0	1	1	Temp.	0	0	0
<b>SUB-TOTAL DIRECCIÓN</b>									<b>0</b>
<b>1.2 PRODUCCIÓN</b>									
1.2.1	Productor	Brigitta Kristofic	0	1	1	Temp.	0	0	0
1.2.2	Asistente de producción	Jorge Patiño	0	1	1	Temp.	0	0	0
<b>SUB-TOTAL PRODUCCIÓN</b>									
<b>1.3 GUIÓN</b>									
1.3.1	Guionista	Rebecca Perich	0	1	1	Temp.	0	0	0
<b>SUB-TOTAL GUIÓN</b>									<b>0</b>
<b>1.4 ELENCO</b>									
1.4.1	Personajes principales	Guillermo, Manuel y Enrique Torrivilla	0	3	1	Func.	0	0	0
1.4.2	Personajes secundarios	La Señorita, Mamá	0	2	1	Func.	0	0	0
<b>SUB-TOTAL ELENCO</b>									<b>0</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
---------------	--------------	--------------------	--------------	-----------------	-----------------	---------------	------------------	------------------	--------------

<b>2. GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>									
<b>2.1 FOTOCOPIAS</b>									
2.1.1	Fotocopias	Copias Guión de 11 páginas y Tomo 140 págs.	3	530 págs.		13	1590	0	1590
2.2.2	Impresiones	Tomo y Gastos varios	5	20 págs.		2	100		100
<b>SUB-TOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>									<b>1690</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>3. TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>									
<b>3.1 TRANSPORTE</b>									
3.1.1	Taxis	Varios (elenco, dirección, producción)	150	30	1	Temp.	4500	0	4500
3.1.2	Transporte público	Varios (dirección, producción)	10	40	1	Temp	400	0	400
3.1.3	Transporte privado	Traslado escenografía y utilería	0	1	1	Día.	0	0	0
<b>SUB-TOTAL TRANSPORTE</b>									<b>4900</b>
<b>3.2 ALIMENTACIÓN</b>									
3.2.1	Refrigerios	Ensayos generales	30	10	5	Días	300	0	300
3.2.1	Comidas	Día del estreno	120	12	1	Día	1440	0	1440
<b>SUB-TOTAL ALIMENTACIÓN</b>									<b>1740</b>

<b>SUB-TOTAL TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN</b>	<b>6640</b>
--	-------------

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>4. PRE-PRODUCCIÓN</b>									
<b>4.1 MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									
4.1.1	Día de rodaje	Grabación a cargo de Jose Ostos: planos detalles para la proyección en la pieza y trailer promocional	100	1	1	Día	100	0	100
<b>SUB-TOTAL MATERIAL AUDIOVISUAL</b>									<b>100</b>
<b>4.2 PROMOCIÓN</b>									
4.2.1	Foto promocional	Raquel Cartaya	100	1	1	Día	100	0	100
4.2.2	Jefe de prensa	Airam Liscano	0	1	1	Temp	0	0	0
<b>SUB-TOTAL PROMOCIÓN</b>									<b>100</b>
<b>4.3 PAQUETE GRÁFICO</b>									
4.3.1	Diseño Poster	Iker Blanco	0	1	1	Temp.	0	0	0
4.3.2	Programa de mano y afiches	Iker Blanco	0	250	1	Func.	0		0

<b>SUB-TOTAL PAQUETE GRÁFICO</b>	<b>0</b>
<b>SUB-TOTAL PRE-PRODUCCIÓN</b>	<b>200</b>

<b>CÓDIGO</b>	<b>RUBRO</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>COSTO</b>	<b>CANTIDAD</b>	<b>DURACIÓN</b>	<b>UNIDAD</b>	<b>SUB-TOTAL</b>	<b>IVA (12%)</b>	<b>TOTAL</b>
<b>5. PRODUCCIÓN</b>									
<b>5.1 TEATRO</b>									
5.1.1	Alquiler del teatro	Teatro UCAB	0	1	1	Día	0	0	0
5.1.2	Ensayo general	Teatro UCAB	0	1	1	Día	0	0	0
<b>SUB-TOTAL TEATRO</b>									<b>0</b>
<b>5.2 ILUMINACIÓN</b>									
4.2.1	Operador de luces y proyección	Rebeca Hernández	0	1	1	Día	0	0	
<b>SUB-TOTAL PROMOCIÓN</b>									<b>0</b>
<b>SUB-TOTAL PRODUCCIÓN</b>									<b>0</b>

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### Desde el análisis fílmico de Wes Anderson

La obra y el estilo de Anderson, a pesar de ser corta, es tan rica que puede estudiarse desde distintos puntos de vista: lo semiótico, lo teatral, lo audiovisual, lo psicológico, lo sociológico. Se recomienda a futuros analistas, si desean estudiar a profundidad, se recomienda estudiar un área específica desde un campo específico, como ejemplos: Una mirada audiovisual y semiótica al uso de la música, la presencia de animales o elementos dentro de su filmografía; una mirada psicológica a las familias y los personajes, una mirada sociológica a las referencias de cultura popular presente en sus películas.

En relación a la búsqueda de bibliografía y otros materiales, se recomienda manejar el idioma inglés, pues Anderson, si bien ha logrado posicionarse como cine de autor, no es un referente de cine clásico (aún) por lo que no hay material tan prolífico sobre su trabajo sino unos trabajos especializados que suelen ser de habla inglesa. Uno de los retos más complejos fue leer en inglés y traducir de manera no literal tratando de ser lo más fiel a la esencia. En muchas oportunidades se desea simplemente escribir en inglés, ¿y por qué no? En la realidad, el inglés forma parte de nuestro día a día.

### Desde la dramaturgia

Escribir es un proceso creativo y un acto personal, por lo que requiere tener una disposición emotiva y psicológica para ahondar en sentimientos, experiencias y vivencias que pueden ser difíciles para el guionista acceder. Uno de los retos más grandes, fue acceder a recuerdos y experiencias personales para contar esta historia de *El Funeral Torrivilla*, que si bien utiliza personajes y situaciones ficcionales, sugiere muchos secretos de mi mundo personal.

Por estas razones se recomienda, si se va a escribir un guión, ya sea teatral o cinematográfico, contar con un período de tiempo que permita al escritor explorar en su mundo interior. Como proceso creativo, no funciona matemática ni lógicamente, por lo que es común ir hacia delante y luego echar para atrás. El tiempo es vital para pensar, escribir, borrar, leer, leer mucho, ver mucho, buscar material no relacionado que pueda servir de inspiración o incluso distracción, revisar el material de nuevo, empezar a escribir otra vez, revisar y revisar. Las ideas no siempre llegan rápido, y cuando llegan, es porque ha habido un trabajo sistemático que ha permitido gestarla.

Una vez que llegan las ideas y se plasman, es difícil no juzgar el trabajo propio. Uno de los mayores retos fue el decidir “esto queda”. La mejor recomendación es soltar, cosa que no es fácil, y mostrar a personas tu texto para escuchar sus percepciones sin dejar que eso le consuma a uno el alma. Se recomienda enviar el texto a personas cercanas, en las que el autor confíe su criterio, personas que tengan la postetad de decir sin tapujos cuando algo no se entiende o no funciona, con todo el cariño del mundo.

En relación al proceso creativo como fusión de influencias, aprovecho para contar que la frase que escribe Manuel Torrivilla, “En el entretiempp me parece que olvidé algo y que ahora ya no lo necesito”, es un extracto de un poemario “La vida directamente” escrito por mi compañero de promoción, Jose Ostos, para su proyecto de grado, quien amablemente me cedió su poesía para decir con sus palabras algo que yo no podía.

En relación al formato de trabajo, el teatro breve es todo un reto. Condensar en pocas líneas tanta vida, tanta sustancia, es difícil de lograr. Pero a la vez, es un trabajo sabroso para explorar situaciones y ponerse la barra más alta. Aún queda mucho por aprender.

### **Desde la dirección**

La dirección siempre me ha sorprendido. Ver cómo una idea cobra vida es algo que llena tanto que es difícil verbalizar. Pero la dirección es un trabajo complejo porque requiere trabajo directo con otras personas; personas que a su vez son un micromundo. La

paciencia es el mejor aliado: la actuación es también un proceso creativo que no se puede empujar desde la dirección, sino que debe guiar como explica Brook para que el actor consiga su camino.

Se recomienda leer autores como Stanislavsky, Brook, Grotowsky, Eines y Tarkovsky para tener una aproximación a sus experiencias desde la dirección. Cada persona es distinta, cada experiencia es distinta, y sólo haciendo es que un director aprende. Dice Charlie Kaufman, “failure is a badge of honor”.

### **A manera de epílogo**

Wes Anderson es un director con una sensibilidad que admiro, capaz de convertir sus guiones en una obra de arte, sin perder la humanidad que sus historias muestran. Como fanática de su trabajo, poder aproximarme con detalle a su trabajo y adentrarme en su universo tan especial, ver una y otra vez sus películas, fue una oportunidad para conocer al “Wes Anderson, el mortal” tiene inseguridades e inquietudes pero como “Wes Anderson, el *storyteller*” es capaz de transformarlos para crear una obra de arte.

Este trabajo de investigación me dio pie para perseguir a mi tiburón jaguar, enfrentarme a él, intentar volar mi papagayo como Charlie Brown, viajar como los Whitman, y finalmente, construir, como Margot y Jack, mi propio discurso.

*"But it's the thing that wants to live.  
It is the thing from which your art, your painting, your dance, your composition, your  
philosophical treatise, your screenplay, is born"*  
Charlie Kaufman

## LISTA DE REFERENCIAS

### Referencias bibliográficas

- Aumont, J. et Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/225313841/Aumont-Marie-Analisis-Del-Film>
- Arrau, S. (1994). *Dirección Teatral. Documentos*. Caracas, Venezuela: Celcit.
- A & E Networks. (2013) Wes Anderson Biography. Recuperado el 13 de septiembre de 2013. Recuperado de <http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561?page=1>
- Babb, F. (19 de mayo de 2012). Wes Anderson: 'I don't think any of us are normal people'. *The Guardian*. Recuperado de <http://tinyurl.com/k8n4hek>
- Baiz Quevedo, F. (1997). *Una mirada al guión de cine*. Recuperado de <http://losdependientes.com.ar/uploads/0ho30x3120.pdf>
- Benoist, M. (22 de diciembre de 2004). "Life Aquatic" Director on Cousteau, Sea Life. *The National Geographic*. Recuperado en [http://news.nationalgeographic.com/news/2004/12/1222\\_041222\\_life\\_aquatic\\_anderson.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2004/12/1222_041222_life_aquatic_anderson.html)
- Brook, P. (1996). *El espacio vacío*. Recuperado de <http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>
- Buckland, W. (2012). Wes Anderson: a 'smart' director of the new sincerity?. *New Review of Film Television Studies*, 10:1, 1-5, DOI 10.1080/17400309.2011.640888
- Cohen, P. (8 de octubre de 2007). Biography of 'Peanuts' creator stirs family. *The New York Times*. Recuperado de [http://www.nytimes.com/2007/10/08/books/08schu.html?ex=1349496000&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/10/08/books/08schu.html?ex=1349496000&_r=0)
- Díez Ménguez, I. (2012). Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI. *Revista Signa*, 21, 205- 348. Recuperado de <http://tinyurl.com/medt6mw>
- Dolen, C. (19 de junio de 2014). Micro Theater Miami reaches out to a new audience with five plays in English. *Miami Herald*. Recuperado de

- <http://www.miamiherald.com/2014/06/19/4188615/micro-theater-miami-reaches-out.html>
- Ebert, R. (5 de febrero de 1999). Rushmore. *RogerEbert.com*. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/reviews/rushmore-1999>
  - Grajales, T. (2007). El concepto de la teatralidad. *Artes, La Revista*, 7 (13), 79-85. Recuperado de <http://tinyurl.com/nu28o8b>
  - Hedler Phillis, J. (2014) “I always wanted to be a Tenenbaum”: Class mobility as a neoliberal fantasy in Wes Anderson’s *The Royal Tenenbaums*. In Peter Kunze (Ed). *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. (pp. 171-181).
  - Hill, D. (2008). *Charlie Kaufman and Hollywood’s merry band of pranksters, fabulists and dreamers. An Excursion into the American New Wave*. Gran Bretaña: Kamera Books.
  - Kunze, P. (2014). *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. Recuperado de <http://tinyurl.com/kap5ft2>
  - Kunze, P. (2014). From the Mixed-Up Films of Mr. Wesley Wes Anderson: Children’s Literature as Intertexts. In Peter Kunze (Ed). *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. (pp. 91-108). <http://tinyurl.com/kap5ft2>
  - *La nouvelle vague*. (2004). España: Editorial Paidós.
  - Levin, J (4 de febrero de 2012). Microteatro brings theater shorts to downtown Miami. Miami.com. <http://www.miami.com/microteatro-brings-theater-shorts-downtown-miami-article>
  - MacDowell, J. (2014). The Andersonian, the Quirky and “Innocence”. In Peter Kunze (Ed). *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. (pp. 153-170). Recuperado de <http://tinyurl.com/kap5ft2>
  - Marie, M. (2003). *The French New Wave*. Singapur: Blackwell Publishing.
  - Martínez, E. (2002). *Bergman: del proyector las tablas. Los códigos de representación teatral en tres películas de Ingmar Bergman*. Tesis para optar al grado de doctora en Letras. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

- Mitchell, E. (KCRW) (2004, 22 Diciembre). *The Treatment. Wes Anderson* [Audio Podcast]. Recuperado de <http://www.kcrw.com/news-culture/shows/the-treatment/wes-anderson-1>
- Peña, E. (2010). *Trama. Proceso y construcción de la obra teatral*. Mérida, Venezuela: Ediciones Actual.
- Rybin, S. (2014). The jellyfish and the moonlight: Imagining the family in Wes Anderson's films. . In Peter Kunze (Ed). *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. (pp. 39-51).
- Scorsese, M. (2000, 1 de marzo). Wes Anderson. *Revista Esquire*. Recuperado de <http://www.esquire.com/features/wes-anderson-0300>
- Strand Books Store. (2013, 15 de octubre). Matt Zoller Seitz, Lisa Rosman & Richard Brody discuss Wes Anderson. [Archivo de video] Recuperado de <http://youtu.be/8fxCELvqXvg>
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time*. Recuperado de <http://tinyurl.com/lu9b3p7>
- Tobias, S. (10 de octubre de 2007). Wes Anderson. *The AV Club*. Recuperado de <http://www.avclub.com/article/wes-anderson-14161>
- Whitcomb, C. (2002). *The writer's guide to writing your screenplay*. Canadá: Kalmbach Publishing Co.
- Wright, E. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Yepes Londoño, M. (1996). *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano*. Antioquía, Colombia: Editorial Universidad de Antioquía.
- Zambrano, I. (13 de agosto de 2014). Microteatro Venezuela mejora su formato. *El Nacional*. Recuperado de [http://www.el-nacional.com/escenas/Microteatro-Venezuela-mejora-formato\\_0\\_463153860.html](http://www.el-nacional.com/escenas/Microteatro-Venezuela-mejora-formato_0_463153860.html)
- Zoller, M. (2013). *The Wes Anderson Collection*. Estados Unidos: ABRAMS.